

سلسلة التواصل الحضارى

ميادين

الحضارة العربية الإسلامية

وأثرها على الحضارة الإنسانية

الجزء الثالث
الفنون الإسلامية

دكتور

عبد الفتاح مصطفى غنيمه

أستاذ تاريخ العلوم والفنون
بكالوريوس العلوم في الكيمياء الحيوية
ماجستير في فلسفة العلوم الفيزيائية
ماجستير في الفنون الحضارية
دكتوراه في فلسفة العلوم البيولوجية
دكتوراه في التنمية السياحية
عضو المجلس الأعلى للشئون الإسلامية
عضو اللجنة الوطنية لليونيسكو
عضو اللجنة القومية لتاريخ العلوم بأكاديمية البحث العلمي
عضو المجلس القومية المتخصصة لجنة السياحة

٢٠٠٨

الناشر دار الفنون العلمية بالإسكندرية

ميادين

الحضارة العربية الإسلامية

وأثرها على الحضارة الإنسانية

الجزء الثالث

الفنون الإسلامية

دكتور

عبد الفتاح مصطفى غنيمه

بكالوريوس العلوم فى الكيمياء الحيوية
ماجستير فى فلسفة العلوم الفيزيائية
ماجستير فى الفنون الحضارية
دكتوراه فى فلسفة العلوم البيولوجية
دكتوراه فى التنمية السياحية
كلية الآداب جامعة المنوفية

٢٠٠٨

الناشر دار الفنون العلمية بالإسكندرية

إهداء

إلى أرواح الأعلام صفوة رواد الفنون العربية الإسلامية
الأستاذ/حسن عبد الوهاب والدكاترة: زكى محمد حسن ، و أحمد فكرى ،
و عبد الرحمن زكى ، وفريد شافعى ، و كمال الدين سامح
و محمود أحمد الحفنى ، ومحمد عبد العزيز مرزوق ، و سعد ماهر .
وإلى أساتذتى الدكاترة الكرام أطل الله فى أعمالهم
حسن الباشا ، والمسيد عبد العزيز سالم ، وغيرهم .
وإلى كل المحبين العاشقين لدراسة الفنون العربية الإسلامية
أهدى هذا البحث المتواضع المعطر بعبق حبهم للعلم
فيه نسائم غرسهم التى توقظ فى النفوس روح المثابرة والاجتهاد
فى سبيل استرداد مجد الأقدمين
لكى تعلو راية مصر رمز الحب والوفاء والعطاء

د/عبد الفتاح غنيمه

مقدمة :

هذا بحث في الفنون ، ولا سيما الفنون الإسلامية كأحد ميادين الحضارة العربية الإسلامية وأثارها في الحضارة الإنسانية ، بذلت فيه ما بذلت لجمع مادته ، واستقصاء موضوعه من جميع مظاهره ، ودراسة مشكلاته المتشعبة ، وإني إذ أضع خلاصة متواضعة عن هذا الميدان الواسع بين يدي القارئ الكريم أرجو أن يفيد منها الفائدة المرجوة ، وأن يكون بإذن الله عوناً للراغبين في الاستزادة من المراجع التي نكرتها في آخر البحث ، لكي تزدهر الفنون ونحن في أشد الحاجة إليها الآن ، أجل إن حاجتنا إليها في نهضتنا أشد بكثير من حاجتنا إلى العلوم والإنسانيات والتكنولوجيا ، والكتابة في الفنون الإسلامية فن سهل وعسير ، فهي تقتضي دراسة كبيرة بكل الفنون وإحاطة واسعة بمفرداتها وفروعها ، وتذوقاً مرهفاً لأساليبها وظلال المعاني فيها ، بل أني لا أغالي إذا قلت أن الكتابة في الفنون تقوم في جوهرها على تذوق أثارها وتحفها ، ولا يعدو أن يكون المكتوب باقية من كل بستان ، فالإحاطة التفصيلية ضرب من المستحيل ، فضلاً عن ضيق المقام المسموح به للبحث .

ومن أسف أن هذا الفرع قد أهمل إهمالاً يؤخذ على أصحابه ورواده ، فمن الحقائق المقررة أنه ما من ثقافة تقوم بمعزل عن الفنون . ولأن كانت جولتي في جنان الفنون الإسلامية التي امتدت عبر قرون طويلة قد أظهرتني على بديع صنع العرب المسلمين في هذا المضمار ، وحبيبتني في هذا اللون من الإحاطة الجمالية ، فعمل ما قدمت من قطوف شجرة الفنون الإسلامية يوحد الهمة ويوقظ الملكة نحو الاهتمام بها لكي نثرى حياتنا العربية بالعلم والأدب والفن .

ويسعدني أن أقدم هذا البحث المتواضع في سلسلة التواصل الحضاري بصفتي واحداً من محبي تاريخ العلوم والفنون باعتبارها من أولى الحلقات الهامة في سلسلة اهتمامات الإنسان ، فالفنون هي الجانب الجمالي في حياته ، والبدل على رقيه ورفاهة حسه ، ومما لا شك فيه أن الفنون هي حجر الزاوية في بناء الإنسان وتقدمه خلال مراحل عمره من الطفولة إلى الشيخوخة ، وأن الإنسان إذا استوعب الكثير منها أمكنه التنبؤ العلمي بسلوكه وتصرفاته المستقبلية ، والتي لابد وأن تتسم بالأدب والكمال والتذوق الرفيع .

ولهذا كانت الدعوة العالمية والعلمية إلى ضرورة الاهتمام بتدريس وتذوق فنون الجمال والقيم الحضارية ، ولا سيما الفنون العربية الإسلامية لطلاب وشباب دول العالم الإسلامي صانعي المستقبل ، لكي يوجهوا بعض اهتماماتهم إلى تلك الفنون ، لأنها طريق ارتقاء الجانب الحسي والوجداني ، ودفع الإنسان لمزيد من التذوق الجمالي الرفيع ، من الطبيعة والأشياء ، بالتأمل أحياناً والتدبر والتفكير أحياناً أخرى ، في كل الموجودات والعمائر والمخلوقات والصنائع والجوامد .. وقد لاقت الدعوة صدى عظيماً على مستوى كل دول العالم العربي والإسلامي ، لأنها دعوة تتبع من ضمير أجيال الآباء بما أودعه الله فيهم من حسب للحق والخير

والجمال ، كما أن هذه الدعوة أيضا تعبير حتمى لإرادة الله سبحانه وتعالى الذى استخلف عباده فى الأرض ، وأمرهم بعمارتهما والسعى فيها ودوام البحث والعمل الجاد المتقن الذى يتسم بالجمال ، ليعيش الإنسان كريماً بنعم الله التى تتزايد وتنمو كلما ارتقى فى فهم دينه وعلمه ، واجتهد فى سعيه ، وهى أيضا دعوة لتحقيق التنمية الشاملة وتعظيم إنجازاتها ، لأن تنمية الفنون تهدف إلى تحقيق رفاهية الإنسان وإشباع حاجاته المختلفة ، فتتحقق كلمة الله « وقد كرّمنا بنى آدم » فإن تحقيق التنمية وأداتها الوحيدة هو الإنسان ، لذا كان ولا بد أن نعلم هذا الإنسان أهمية تلك الفنون طريقة الارتقاء البشرى .

وبرغم تعدد الاتجاهات فى النظر إلى مسألة الفنون ، فإن مسألة الفنون الإسلامية وأثرها فى الحضارة الإنسانية من أهم المسائل التى يجب إيضاها ، حيث الاهتمام بها يزداد يوماً بعد يوم فى الشرق والغرب فى كل أنحاء العالم الإسلامى وعند الغربيين أيضا ، وفهم القيمة الجمالية فى الفنون الإسلامية وطرق تذوقها من أهم الطرق الموصلة إلى فهم وإدراك قيم العمل والإتقان والانتماء ، ولأنك أن كل دول الإسلام وبقائه أحوج ما تكون إلى فهم وإدراك تلك القيم الفاضلة ، والعنصر البشرى هو الأداة والغاية ، وهو الوسيلة والهدف .

لذلك كان ضرورياً أن تتبنى الهيئات الدولية والإقليمية العامة والخاصة تخطيطاً واعياً لتشجيع الدراسات والبحوث ذات الأثر فى الحضارة الإنسانية بجوانبها المختلفة ، وقد رأينا استكمالاً للسلسلة التى بدأناها أن نكتب عن الفنون الإسلامية وأثرها فى الحضارة الإنسانية فى بحث من فصول ، لعل أولها وأهمها إلقاء نظرة عامة على الفنون الإسلامية مولدها وأصولها وانتشارها ونضوجها فى العمارة والفنون التطبيقية ، ولاسيما أن المسجد النبوى كان البداية بكل عناصره ، الصحن وبيت الصلاة والقبلة والمحراب والمنبر ، ومن ثم شيدت مساجد البصرة والكوفة وعمرو بن العاص والمسجد الأقصى بالقدس والجامع الأموى بدمشق ، وكيف كانت تلك المساجد تتسم بالبساطة وبالفخامة فى آن واحد ، ومن ثم كيف كانت عمارة القصور فى العصر الأموى ، المفجر ، وقصور عمرا والمشقى والصرح والطوبة وقصرى الحير الغربى والحير الشرقى لكى نصل إلى مميزات العمارة ، ومن ثم ننتقل إلى النحت والحفر والتصوير والنسيج والسجاد والحريز والخشب والخزف والتعدين والمسكوكات والزجاج والبللور وغير ذلك ، والفصل الثانى إيضاح الملامح التى تميز الفنون الإسلامية من حيث مخالفتها للطبيعة وتصوير المحال وتحويل الرخيص إلى نفيس ، والانصراف عن التجسيم والبروز ، والتنوع والوحدة ، والزخرفة الفريدة والخط العربى ، وكيف كانت الكتابة فى المخطوطات والمصاحف ، وكتب العلم والأدب والتاريخ ، وأنواع الخطوط العربية ووظائف الخط ، وكيف يتصدر جمالياته قمة الفنون الإسلامية ، وكيف تحدث عن ذلك أهل الصنعة والكتاب مثل التوحيدى ، وكيف كان تجليد الكتب وتذهيبها .

وفصل ثالث يدور حول دور الفنون الإسلامية فى التنمية الحضارية ، نذكر فيه عوامل التلازم بين الصنعة ، والفن الجميل ، وأثر العروبة واجتماعيات الإسلام فى الفنون ، وأحوال العرب الفنية عند ظهور الإسلام ، مع الاهتمام بالمحاور

الاجتماعية للفنون الإسلامية ، والتي تتمثل في المسجد والمصحف الشريف والخط العربي ، ثم ننقل إلى أثر أحكام الإسلام في تنمية الفنون الإسلامية وطرزها ، لكي ننقل بعد ذلك إلى أحد الموضوعات الهامة أو الفصل الرابع وهو الموسيقى والغناء عند العرب والمسلمين في صدر الإسلام ، وموقف الإسلام منها ، وما هو موقف الإسلام من الشعر الغنائي ، حيث من الضرورة بمكان فهم السنة في ضوء القرآن الكريم ، وجميع الأحاديث الواردة في الموضوع الواحد بدلاً من التمسك والإصرار على حديث واحد دون غيره ، ومن الأهمية أيضاً فهم الأحاديث الشريفة في ضوء أسبابها وملابساتها ومقاصدها ، والغرض من هذه الضوابط وغيرها ، التفرقة بين ما هو خاص وما هو عام والمؤقت والجزئي ، وما هو خالد وكلّي ، فكل منها كلمة ، والنظر إلى السياق والملابسات والأسباب يساعد على هذا الفهم واستقامته ، وهي تحتاج إلى فقه عميق ونظر دقيق ودراسة مستوعبة للنصوص وحقيقة الدين .، وكيف كانت الموسيقى دراسة جادة لدى علماء المسلمين ، وكيف عمرت مجالس الخلفاء في صدر الإسلام وعهد الراشدين ، وكيف كانت في العهدين الأموي والعباسي ، إلى أن وصلت ما وصلت إليه ، وأصبحت صناعة وفناً له مصطلحاته وتقاليده ومن هم أشهر المغنيين والمغنيات .

ونختتم البحث بفصل خامس لدراسة أثر العمارة العربية الإسلامية في المثل الأوروبي فليس باستطاعتنا نكران استعانة المسلمين في أول عهدهم بأهل الهند وفارس الصناعة من أهل البلاد ذات الحظ الوافر من الحضارة ليعملوا في أقاليم الإسلام من الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً ، وهم من مختلف الجنسيات سواء من اتخذوا من الإسلام ديناً أو بقوا على دينهم ، واستطاعوا ابتكار فن جديد يمتاز بامتزاج التقاليد وسيادة الطابع الإسلامي ، فقد أنشئت في العصر الأموي وحده ٢٥ مدينة جديدة بالإضافة إلى المنشآت التي شيدت ، وفي العصر العباسي تضاعفت المدن والعمائر في العراق ودمشق والقسطنطينية والقطنان وسوسة ووهران وفاس وقرطبة .. ونشطت حركة البناء والعمارة ، وبُنيت القلاع والحصون وأقيمت المساجد الجامعة والمدارس والقصور والدور والأسواق والحمامات والأربطة وخزانات المياه والبيمارستانات ، وازدهرت عواصم الإسلام بغداد والقاهرة وقرطبة ازدهارا تضاعف بجواره ما كان بأوروبا وآسيا . وصاحب النشاط المعماري نشاط الحرف والصناعات المهنية ، الخشبية والمعدنية والخزف والزجاج والنسيج والحريز .. وبدأت علاقات التبادل منذ القرن الثامن الميلادي بين الحضارة العربية وأوروبا وزادت مع الحروب الصليبية التي استمرت قرنين من الزمان ، بجانب البعثات التعليمية الوافدة إلى الأندلس وتبادل السفارات والرسائل والهدايا بين الأمم الإسلامية والمسيحية ، والهجرة الداخلية من وإلى الأندلس من المسيحيين والمسلمين ، ساهمت هي الأخرى في التبادل الحضاري ولاسيما في شمال الأندلس . وكانت التقاليد العربية الإسلامية من القوة بحيث فرضت عناصرها المعمارية والزخرفية على عناصر العمارة المسيحية ، مثل النوافذ المزدوجة والعقود المنفوخة والثلاثية والمفصصة والمديبة والصماء ، ومثل الشرفات والقباب المضلعة والقبوات الوترية والأبراج والزخارف والمنحوتات

الغائرة والبارزة ، وغير ذلك من العناصر .. ومن ثم انتقلنا لدراسة أثر الموسيقى العربية الأندلسية في الموسيقى الأوروبية حيث كاد الأجماع أن يكون تاماً بين مؤرخي العلوم والفنون وعلماء الحضارة على أن فتح العرب للأندلس كان أهم حدث حضارى اجتماعى وقع فى العصور الوسطى ، فبقدر ما كان كسباً للعرب فإنه كان طريق العطاء والتواصل الحضارى للشعوب الأوروبية ، ولكى تأخذ من حيث انتهى العرب .. ولكى تبدأ أوروبا مسيرة التواصل ، فعرفت الموسيقيين الجوالين والتروبادور فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا الذين استمدوا الأصول من الموشحات الأزجال والأغاني .. ولم يكن التروبادور بداية هذه النهضة فى أوروبا وإنما كانوا قمته ، وهى نفس الظاهرة التى حدثت فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وفى صدره مع العصر الأموى ، وحيث اتجه شعراء التروبادور إلى التغنى بأعمق أحاسيس ومشاعر الإنسان ودخلوا إلى دائرة الحب فعاشوه وعبروا عن تجربتهم بكل أبعادها .. ومن أمثال هؤلاء الشعراء جيوم التاسع وجوفر رودل ومركبرون وغيرهم .. ولقد قامت طائفة كبيرة من المستشرقين والباحثين بدراسة الغناء والموسيقى عند العرب لكى يصلوا إلى التأثيرات الحضارية الكثيرة التى انتقلت إلى أوروبا من حيث الآلات والموسيقى النظرية والعملية ، ولم ينسوا فضل المغنيين والموسيقيين العرب ، لاسيما المؤلفات التى ترجمت إلى اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى . ومن هؤلاء المنصفين هنرى فارمر والدكتورة سيجريد هونكة وادموند كورايالويس والأب كولنجات وغيرهم .. وأود التذكير بأننى ركزت فى الفصل الأخير على آثار ميدانى العمارة " أم الفنون " والموسيقى العربية على الممثل الأوروبى . حيث أن هذين الميدانين كثرت فيهما الآراء ، ففئة من العلماء والمستشرقين لم تلتزم بالمنهج العلمى الخالص ، واتجهت إلى تخصيص جهودها لحجب أى فضل للعرب والمسلمين فى هذا المضمار أو محاولات الإقلال من شأنها ، مع إضفاء روح البحث العلمى على كتاباتهم ، ورغم أن الكثير منهم أضاف إلى دراسات العمارة والفنون العربية بحوثاً قيمة سستظل مراجع هامة للباحثين ، وفئة أخرى تحاملت على العرب على أساس أن شعوباً غير عربية مثل الفرس والروم والمصريين والأفارقة اشتركت فى وضع أسس الفنون الإسلامية ، وساهمت بعد ذلك فى تطويرها . رغم أن الحضارتين الرومانية والبيزنطية لم تحرم من نسبة الحضارة إليهما ، مع أن هذه الدول كانت تتكون من أجناس وشعوب مختلفة ، الجانب الآخر أن الفنون التطبيقية كصناعات الورق والزجاج والخزف والخشب والمعادن والنسيج والسجاد ، لا خلاف عليها بين العلماء والمؤرخين فى صحة نسبها ولدور الحضارة العربية فى قضية التواصل الحضارى .

والبحث الذى بين أيدينا هو محاولة متواضعة لتوجيه المزيد من الاهتمام بقضية التواصل الحضارى وأثر ميادين الحضارة العربية الإسلامية فى الحضارة الإنسانية .

والله ولى التوفيق

د. عبد الفتاح غنيمة

محتويات الكتاب

٣	مقدمة
٧	المحتويات
١٣	الفصل الأول
١٧	الفنون الإسلامية
١٩	(١) فنون العمارة في صدر الإسلام العصر الأموي
٢٠	البداية هي المسجد النبوي في المدينة
٢٢	عناصر المسجد النبوي الشريف
٢٣	الصحن وبيت الصلاة والقبلة والمحراب والمنبر
٢٤	المساجد الجامعة الأولى
٢٤	المساجد بين البساطة والفخامة
٢٦	العمارة الأموية : العمارة الدينية ❖ قبة العزة ببيت المقدس ٧٢هـ —
٣١	❖ المسجد الأموي بدمشق ٨٨-٩٦هـ —
٣٢	❖ مسجد عمرو بن العاص ❖ جامع القيروان
٣٣	عمارة القصور الأموية
٣٤	مخطط القصور
٣٦	أهم القصور :
٣٧	١. قصر خربة المفجر
٣٨	٢. الحمامات قصير عمرا في الشام
٤١	٣. حمام الصرح
٤٢	٤. قصر المشتى
٤٣	٥. قصر الطوبة
٤٤	٦. قصر الحير الغربي
٤٥	٧. قصر الحير الشرقي
٤٦	مميزات العمارة في الطراز الأموي
٤٨-٥٠	صور إيضاحية
٥١	عوامل تطور فنون العمارة الإسلامية
٥٣	عامل الدين والمنقذات الروحية
٥٤	عامل النظم السياسية ، الاجتماعية ، الجغرافية
٥٥	(٢) النحت والحفر والخشب
٥٦	التحف الخشبية
٥٨	(٣) النسيج
٦٠	(٤) صناعة السجاد — الطنافس
٦٢	(٥) الألوان الخزفية
٦٣	(٦) صناعات تعدين النقود والسلاح
٦٤	أولا : صناعة سك النقود عند العرب
٦٥	سك النقود وتعميرها في عهد عبد الملك بن مروان
٦٦	سك النقود في الدولة العباسية ، وفي العهد الطولوني
٦٧	سك النقود في العهد الأخشيدى ، والدولة الفاطمية
	سك النقود في العهد الأيوبي

٦٨	سك النقود في عهد المماليك البحرية والشرابية
٦٩	سك النقود في العهد العثماني
٧٠	ثانيا : صناعة الأسلحة عند العرب : صناعة الحدادة والحدادين
٧١	(٧) صناعة الزجاج
٧٢	الزجاج بعد انتشار الإسلام
٧٤	❖ في العهدين الطولوني والأخشيدي
٧٥	❖ في العصر الفاطمي
٧٨	❖ في العصر الأيوبي
٧٩	❖ في العصر المملوكي
٨١	الزجاج المطلي بالمينا
٨٨-٨٢	صور إيضاحية
٨٩	الفصل الثاني : ملامح الفنون الإسلامية والإبداع الفني في المخطوطات
٩١	١. مخالفة الطبيعة ٢. تصوير المحال
٩٢	٣. تحويل الرخيص إلى نفيس
٩٣	٤. توظيف المنتج
٩٤	٥. مساواة المنفعة بالجمال ٦. الانصراف عن التجسيم
٩٦-٩٥	٧. التنوع والوحدة ٨. الزخرفة الإسلامية
٩٧	٩. الخط العربي
٩٨-٩٧	عناصر الزخرفة الإسلامية النباتية ، الهندسية ، الكتابية
٩٩	العناصر الزخرفية من الكائنات الحية ، زخرفة التوريق
١٠٧	الكتاب في الحضارة الإسلامية ، المخطوطات ،
١٠٨	تطور الكتابة العربية ولوازمها من الأحبار والورق
١٠٨	١- مرحلة النقوش النبطية ٢- مرحلة انتقالية بين النبطية والعربية
١٠٩	الخطوط العربية المبكرة
١١١	أدوات الكتابة
١١٦	كتابة المخطوطات والمصاحف
١١٧	مواد الكتابة عن العرب
١١٨	الكتابة والتصوير في كتب العلم والأدب والدين والتاريخ
١٢١	مدرسة التصوير العربية
١٢٣	تصوير المخطوطات العلمية - الخط والخطاط العربي
١٢٥	الوظيفة التسجيلية للخط - الوظيفة الفنية والزخرفة للخط
١٢٦	تحسين وتجويد الخط
١٢٨	كيف يتصدر الخط العربي بجمالياته قمة الفنون الإسلامية
١٣١	أنواع الخطوط العربية
١٣٢-١٣١	الخط الكوفي - البسيط - المورق والأزهر ، المضفر ، الهندسي
١٣٢	نسب حروف الخط الكوفي
١٣٤	خط النسخ - خط الثلث
١٣٥	خط الرقعة
١٣٦	الخط الديواني
١٣٧	الخط الفارسي وخطوط أخرى

١٤٠-١٣٨

تجليد الكتب والتذهيب

١٤٨-١٤٣

صور إيضاحية

الفصل الثالث :

١٤٩

دور الفنون الإسلامية في التنمية الحضارية

١٥١

عوامل التلازم بين الصنعة والفن الجميل

١٥٣

أثر العروبة واجتماعيات الإسلام في الفنون

١٥٤

أحوال العرب الفنية عند ظهور الإسلام

١٥٧

المحاور الاجتماعية للفنون الإسلامية

١٥٩

أثر احكام الإسلام في تنمية الفنون الإسلامية

١٦٠

طرز الفنون الإسلامية

١٦١

الفن الأموي - الفن الفاطمي

١٦٢

الأيوبي - السلجوقي - التركي

١٦٣

سمات التنوع الجمالي عند المسلمين

١٦٦

القيم الجمالية في الفنون الإسلامية

١٦٧-١٦٦

مبدأ التكرار - مبدأ الإيقاع - مبدأ التجريد

١٦٨

مبدأ الوحدة والتنوع - مبدأ استخدام اللون

١٦٩

مبدأ استخدام النسبة والتناسب

١٧٣

فنون الشعر والموسيقى والغناء

١٧٣

فنون الشعر والغناء

١٧٤

الموسيقى والغناء

١٧٦

الموسيقى وموقف الإسلام منها

١٧٧

الموسيقى في المجتمع الإنساني

١٧٩

الموسيقى دراسة جادة لدى علماء المسلمين

١٨٠

فنون الموسيقى والغناء ، كان الغناء عربيا في الحيرة

١٨١

الغناء والموسيقى في عهد الراشدين

١٨٢

الترف في العصر الأموي مرآة للفنون

١٨٥

بعض فنون اللهو

١٨٦

الأشراف تحمي الفن والموسيقى وأهله

١٨٧

المدينة أهم مراكز الغناء في العصر الأموي

١٩٠

الغناء يصبح فنا له مصطلحاته وتقاليده

١٩٢

أشهر المغنيين

١٩٣

طويس ، سائب خاثر ، معبد

١٩٤

ابن عائشة ، يونس الكاتب

١٩٥

مالك الطائي - عطر

١٩٦

أشهر المغنيات : عزة الميلاء - جميلة

١٩٧

ملامة القس ، ملامة الزرقاء

١٩٩

الفصل الخامس : أثر فنون العمارة والموسيقى في الحضارة الأوروبية

٢٠١

أولا : أثر العمارة والفنون التطبيقية على العمارة الأوروبية

٢٠٥

❖ أثر العمارة والفنون الإسلامية في المثل الأوروبي

٢٠٨

❖ العمارة

٢١٠-٢٠٩

❖ العقود المنفرجة ❖ العقد الثلاثي الفتحات

٢١٣-٢١٢	❖ العقود المخصصة ❖ العقود المدببة
٢١٤	❖ العقود الصماء المنفرجة
٢١٥	❖ القبوات والقباب
٢١٩	❖ الأبراج ، المآذن ، المنارات ، الصوامع
٢٢٠	❖ الشرافات عرائس السماء
٢٢١	❖ الكوابيل أو المساند
٢٢٢	❖ الصحن المكشوف ، الزخارف
٢٢٣	(أ) تعدد الألوان
٢٢٤	(ب) الزخارف المنحوتة الغائرة
٢٢٥	(ج) الزخارف المنحوتة المسطحة
٢٢٦	❖ الخط العربي الكوفي
٢٢٩	❖ مجموعة آثار البوى
٢٣٢	❖ الفنون التطبيقية
٢٣٣	زخرفة المعادن
٢٣٤	صناعة الزجاج
٢٣٥	السجاد والخشب
٢٣٦	المنسوجات العربية
٢٣٨	صناعة الورق حفظت تراث الإنسانية
٢٤٠	ثانياً : أثر الموسيقى العربية في التكوين البنائي للموسيقى الأوروبية
٢٤٠	أصول الموسيقى العربية
٢٤٢	الأندلس وطبيعة الاتصال وظروفه . دور المستعربون
٢٤٥	الموسيقى والغناء . دور الموسيقيين العرب ومؤلفاتهم
٢٤٦	العناية بالموسيقى تأليفاً وصناعة
٢٤٧	الفارابي ، صفي الدين الأرموي
٢٤٨	عبد القادر المراغي
٢٥١	شعراء التروبادور جيوم ، جوفررونل
٢٥٢	دور الموشحات والأزجال في التأثير
٢٥٣	دور النوبة في التأثير
٢٥٥	ازدهار حركة التأليف الموسيقي بالأندلس
٢٥٧	دور الآلات الغربية
٢٦٢	رأى المنصفين من علماء أوروبا
٢٦٦	أسبانيا أكبر معابر الحضارة العربية إلى أوروبا
٢٦٦	آراء سيديو ، بريس دامن
٢٦٧	لويجي رينالدي ، سينييه بوس
٢٦٨	راندل ، فيشر ، كرد على
٢٦٩	جوستاف لوبون
٢٧٠	رينو ، جورج سارتون ، لافيس ، رامبو
٣٥٢-٢٧٢	صور إيضاحية
٣٥٣	أهم المراجع العربية والأجنبية

الفصل الأول الفنون الإسلامية

الفصل الأول الفنون الإسلامية

من المعلوم أن المسلمين في بدء الدعوة أنصرفوا بجميع قواهم إلى الفتوح ، ولم يكن هناك مجال للاهتمام بالنواحي الفنية والعمارة ، وقد أوجب تأسيس دولتهم الجديدة تجنيد جميع الطاقات لتثبيت كيان ودعائم هذه الدولة حتى استتقام عودها وتبوأ المقام اللائق بها بين الدول المعروفة في ذلك الوقت ، فإذا ما تحقق للمسلمين ذلك انصرفوا إلى العمارة والتشييد والتفنن في الزخرفة والتجميل ، وقد أخذ هذا الاتجاه والميل يتبلور عبر العصور الإسلامية الزاهية التي تلت عصر النقش التي نهج عليها الخلفاء الراشدين [ر.ض.] فصارت عمارة المسلمين ومنهم تظهر هنا وهناك ، وأصبح لها شخصية معروفة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كانت قائمة قبل الفتوح .. ولقد انحصر اهتمام المسلمين وعنايتهم ببناء المساجد والجوامع ودور الإمارة في المدن التي أسسوها ، وليس بالإمكان نكران مقدار استعانة المسلمين في أوائل نهضتهم برجال الفن والصناعة من أهل البلاد التي كانت ذات حظ وافر من الحضارة في ذلك العهد ، فالعمارات الإسلامية التي قامت في العالم الإسلامي الممتد من الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً اشترك في إظهار وقائعها وتفصيلاتها المبتكرة صناع ومهندسون من مختلف الجنسيات والأمم التي اتخذت الإسلام ديناً ، وحتى الذين بقوا على دينهم من فرس وبيزنطيين وهنود وأتراك ونصارى وبربر .. وقد كان للفنون بصورة عامة وللفن المعماري بصفة خاصة مكانة كبيرة عند حكام المسلمين وأمرائهم وملوكهم ، وكان الفنانون على اختلاف جنسياتهم يظفرون بالتقدير والمكافآت من الحكام الذين يخلو لهم استغلال مواهبهم في تشييد المباني وتزيينها وزخرفتها وتأثيثها ، فينفق عليها المال بكل سخاء وكرم ، يدفعهم إلى ذلك رغبة في تخليد مآثرهم وأمجادهم ، فالمساجد والمدارس ودور الشفاء والقصور والقلاع الحصينة والحدائق الغناء كانت تشييد كلها بأمر هؤلاء الحكام وتحت إشرافهم ، فيعنى بزخرفتها وتجميلها لتحمل اسمهم في الحياة وتضم رفاتهم أحياناً بعد الممات ، وهكذا كان الفن دوماً في خدمة الأمراء والسلطين وحاشيتهم المقربين وتبعاً لمستوى ثقافتهم وذوقهم كان الفن المعماري يأخذ اتجاهه وتتطور أساليبه وتتوسع زخرفته .

وبنظرة عامة نلقينا على " الفنون الإسلامية وأثرها على الحضارة الإسلامية " نجد أنها أحد الفنون العظيمة المشهود لها بالروعة ، انتشرت مع اتساع الدولة العربية الإسلامية حتى بلغت أوج عظمتها مع مرور الوقت .. ولو أنها فنون لم تجد لها نصيباً وافراً من التقدير والعناية عند المؤرخين وعلماء التخصص أو من الشهرة في العصور الحديثة !

ولولا جهود الرواد (أحمد فكري ، وفريد شافعي ، وعبد الرحمن زكي ، ومحمد عبد العزيز مرزوق ، وحسن عبد الوهاب ، وعبد الرحمن فهمي ، وكمال الدين سامح ، وحسن الباشا ، والسيد عبد العزيز سالم ، ومحمود أحمد الحفني) وغيرهم في العصر الحديث ، والجهود المبذولة أيضاً من المهتمين بالآثار والفنون الإسلامية والموسيقى العربية ، لما أصبح لهذه الفنون مكانتها الحالية . وتوجد هذه

الفنون ممثلة أصدق تمثيل في مجال الآثار الإسلامية وما ارتبط بها من عمائر دينية ودينية وعسكرية وخزف ونحت وتصوير وتعددين وزجاج ونسيج . وقد عرفت أو صنفنا الفنون الإسلامية إلى الفنون الكبرى وهي العمارة والنحت والتصوير والفنون الصغرى أو التطبيقية ، وهي الخزف والنسيج والخشب والمعادن وتصميم الكتب وتزيينها وتجليدها وتذهيبها ، ولاشك أن العمارة قامت بدور رئيسي في فترة الإنجاز الحضاري الإسلامي التي امتدت لعشرة قرون من الثامن إلى الثامن عشر الميلادي ، وقد تركزت جهود الفنان المسلم في الفنون التطبيقية ونجحوا في رفعها إلى مرتبة الفنون الكبرى ، ومع أن الفن الإسلامي كان ورثة عدد كبير من وسائل وأنماط الزخرف التي طورها الساسانيون والإغريق والفنانون المسيحيون في آسيا الصغرى ومصر وسوريا ، إلا أنهم في الواقع نبذوا الكثير من ذلك الأثر الثقافي كاشياء لا تلائم الحياة الإسلامية ، أما ما احتفظوا به منه فقد حوروه خلال قرن واحد بعد ظهور الإسلام ، وأصبح أبرز عنصر في الفن الإسلامي هو وفرة الزخرفة المصممة والمصنوعة بعناية فائقة حتى أنها كثيراً ما تبدو كنوع من النمو الطبيعي Natural Growth تتداخل أجزاؤه وتتكرر إلى ما لا نهاية ، مظهره رقة الشعور بالتجريد الإسلامي للورقة والتوريق والنوع النباتي Arabesque ، وقد عزز الفنان المسلم تلك المفاهيم التجريدية في كل فنونه بالخط العربي الجميل ، فالخط العربي رباط يوحد الشعوب الإسلامية روحياً ، وقد طبعت أشكاله المتعددة المتنوعة المرنة في كل العصور لكي تصبح العنصر الأكثر جمالاً في الفن الإسلامي كما استخدم في أوروبا في زخرفة النسيج والمعادن .. الخ .

وحالياً يجد الفن الإسلامي بداية نهضة جديدة باستخدامه في مجالات مختلفة ، كما أن المهتمين بدراسته يطورون ويعيدون معلوماتهم باستمرار مع ازدياد حركة الكشف الناتجة عن الحفائر الجديدة في المناطق الإسلامية المبكرة خاصة في سوريا ، الجزيرة العربية ، وفي الأخيرة : تكشف لنا الحفائر عن الجديد حيث كانت معلوماتنا عنها - فترة ما قبل الإسلام - محدودة . وتهتم الدول العربية والإسلامية اهتماماً خاصاً بالآثار والفنون ، فهذه مصر أقامت في جامعاتها أقساماً خاصة لدراسة الآثار والفنون الإسلامية : لتخرج لنا جيلاً جديداً متخصصاً ودارساً ، وهذه أيضاً سوريا والأردن والسعودية : تهتم بهذا الفرع اهتماماً كبيراً ، ودخلت دول الخليج والكويت هذا المجال من أوسع أبوابه ، وإن كان ذلك ما يزال في أول الطريق ، ولكنها بداية طيبة وتبشر بالخير .

وانتشرت الفنون الإسلامية : زماناً مع اتساع الدولة العربية الإسلامية ، ومكاناً : على هذه الرقعة الواسعة من العالم المأهول الممتد من " المغرب والأندلس " غرباً حتى حدود الصين شرقاً ، بما في ذلك الهند ، ومن آسيا الصغرى شمالاً : حتى المحيط الهندي جنوباً ، ووصل إلى أوروبا الشرقية وجنوبي شرقي آسيا ، بل إلى غرب أفريقيا وأوسطها .. ووصلت تأثيراته إلى مناطق أخرى كثيرة . وكما نرى فهي رقعة واسعة من الأرض تضم الكثير من الشعوب الذين كانوا يدينون في الغالب بالدين الإسلامي ، يتكلمون العربية في أغلب المناطق . ويستظل الجميع بحكم إسلامي لا يعرف إلا التسامح والعدل والمساواة ، فاطمان الفنان على حياته ،

فأبدع وحصل على حقوقه ، فانتج وأبدع ، وشجعه الحاكم فأعطى كل ما يملك ممن تفنن ، ولذا جاء إنتاجه عظيما رائعا .

وعن البداية والأصل نجد أن " الفنون الإسلامية " لم تنشأ من فراغ حضارى ، فقد قامت الدولة العربية الإسلامية ، واحتك العرب المسلمون بالشرق الممثل فى " الدولة الساسانية " وبالغرب الذى كان يعرف وقتئذ " بالدولة البيزنطية " ، ولما فتح المسلمون البلاد ، واتسعت رقعة دولتهم : لم يقفوا عند حدود الفتح بل احتكوا حضاريا بحضارة " بنى ساسان " التى ورثت الحضارة " الاكمينية " و " الفرثية " فى " فارس " ، كما أنهم احتكوا أيضا بالحضارة " البيزنطية " التى استنقت هى الأخرى من حضارات سابقة لها ، ولكل فنونها المتميزة ، بالإضافة إلى الفنون المصرية القديمة والمرحلة " القبطية " فى مصر ، وتأثروا أيضا بفنون أخرى .

احتك العرب المسلمون فى دولتهم الفتية الجديدة بهذه الفنون ، واقتبسوا من تلك الفنون العناصر الزخرفية التى تلائم الدين الإسلامى .. أخذوا منها وأضافوا إليها ، حتى تتناسب مع ذوقهم الفنى ، وطبعوها بطابعهم الخاص ، وأخرجوها إخراجا فنيا جديدا يتسم بالتجريد .. ثم طوروا فأحسنوا ، وخانت النتيجة فنا جديدا : هو " الفن الإسلامى " ، وفى أول الأمر نتيجة لهذا الاحتكاك كان هناك أثرا واضحا لهذه الفنون فى الإنتاج الفنى الإسلامى المبكر ، فمثلا وجدنا فى العمائر الإسلامية المبكرة هذه الأعمدة ذات الطرز " الدورية " ، " التوسكانية " و " المركبة " و " الكورنثية " وغيرها وهى من أصول يونانية ورومانية .. أو أعمدة من طرز " ساسانية " ووجدنا فى الزخارف الحبيبات المتكررة على إطار الصورة ذات الأصل الساسانى ، وكذا وجدنا الزخارف " المصرية " ، واستمر الحال كذلك قدرا من الزمان إلى أن جاء اليوم الذى أصبح للفن الإسلامى طرز ومدرسه ، واتجه الفنان المسلم اتجاهها جديدا حتى جاء إنتاجه متميزا . وقد بدأ الفن الإسلامى يأخذ شكله الجديد ويستقل بذاته على نحو ما جاء بطراز " سامرا " الثالث و " سامراء " أو " سر من رأى " وحتى أصبح للفن الإسلامى خصائص تميزه عن غيره .

وبرغم هذه البداية إلا أن الفن الإسلامى له مدارس مختلفة ، وإن كانت كل هذه المدارس تتبع من بوتقة واحدة ، حيث ذابت الشخصية المحلية لكل الأقطار الداخلة فى الدولة ، وإن تميزت المدارس عن بعضها فى جزئيات التطبيق ، وقد نشأت الكثير من المدارس فكان من أشهرها الطولونى والفاطمى والسلجوقى والمغولى والتيمورى والصفوى والمغولى الهندى ، والتركى ، والأندلسى .. إلى آخر هذه المدارس المعروفة فى الفنون الإسلامية ، كل لها مميزات التى لا تخفى على رجال الفنون والآثار .

وقد اتجه الفن الإسلامى فى عصر الدولة الأموية إلى مساهرة الفن البيزنطى لوجود الأخير بالشام وقتئذ ، بل وقبل الفتح الإسلامى لهذه البلاد . وكما نعلم فالفتح الإسلامى لا ينهى الحضارة بل يثأثر بها ويؤثر فيها ، حيث أن العرب أبقوا على الصنائع والفنانين للاستفادة بهم ، ووضح هذا الاستمرار فى الآثار " الأموية " بالشام ، فهذا " قصر عمرا " فى صحراء الأردن ، و " حمام الصرخ " نجد هما متأثرين تماما بفكرة الحمامات القديمة ، وإن كان الأمويون قد أضافوا للحمام بغرفة

الثلاث " الباردة ، والدافئة ، والساخنة " أضافوا له : صالة للعرش .. وهذا دلالة على استخدام الخلفاء لهذه الحمامات ، بل إن التصميم في هذين الحمامين قد جاء متأثرا تماما بالإنتاج البيزنطي المماثل للطبيعة ، إلا أن هذا التماثل يبدو واضحا في الصور المرسومة بالفسيفساء على أرضية حمام " قصر هشام " في " خربة المفجو " بالشام سواء ما هو زخارفه هندسية أو صورا طبيعية لشجرة الرمان والغزلان .

وإن تكلمنا عن زخارف " قبة الصخرة " بالقدس فلن يشفى الغليل هذه الوريقات القليلة للكلام عن درة الفنون الإسلامية ، أبدع وأقدم العمائر الإسلامية التي خلفها الأمويون . خاصة وأنه من الضرورة أن نتبع الآثار الباقية من العصور الأموي وقت أن كانت دمشق عاصمة الدولة العربية الإسلامية وهناك سلسلة معمارية تبدأ بقبة الصخرة يصحبها الجامع الأموي بدمشق أقدم المساجد الإسلامية ، شيده الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بين عامي ٨٨، ٩٦ هـ ، وقصيرا عموا وحمام الصرخ وقصر هشام بخربة المفجو وقصر المشتى وقصر الطوبة وقصرى الحير الشرقى والغربى ، ومسجد حران وغير ذلك .

وبعد انتقال العاصمة إلى بغداد في عصر الدولة العباسية بدأ الفن الإسلامي في النمو ، فما أن انتقلت العاصمة إلى " سامرا " مؤقتا حتى وجدنا فى طرزها الفنية الثلاثة تطورا سريعا ليندا الفن الإسلامى فى أخذ مكانه فى الطراز الثالث حيث بدأ الفنان المسلم يتجه إلى " التحوير " و " التجريد " . فى أول طراز منها وجدنا شكل ورقة العنب ذات الفصوص الخمسة ، وورقة النبرسيم ذات الثلاثة فصوص مماثلة للطبيعة ، ثم بدأ التحوير قليلا فى الطراز الثانى إلى أن تم التحوير تماما فى الطراز الثالث ليأخذ شكل " الكلوة " أو " علامة الاستفهام " على نحو رائع وجميل . حتى طريقة الحفر اختلفت : فبعد أن كان الحفر عميقا ، أصبح مائلا أو مشطوفا ، وبدأت الأرضيات الناتجة من الحفر العميق فى التحفة فى الاختفاء ، وقد اتجه الفنان لتلك الطريقة الجديدة كوسيلة جديدة لكى تتلاءم مع رغبته فى الإكثار من الإنتاج وكسب الوقت . إذ أنه عمل قوالب سلبية لتحفته يستطيع أن يستخرج بطريقة الصب نسخا متكررة على هذه القوالب خاصة فى الألوان المصنوعة من الجص ، وهكذا بدأ الفن الإسلامى تظهر له شخصيته الواضحة تماما ، وانطلقت مدارس الفنون الإسلامية تبدع فى إنتاجها الفنى .

فنون العمارة في صدر الإسلام " العصر الأموي "

من المعلوم أن المسلمين في بدء الدعوة الإسلامية انصرفوا بجميع قواهم إلى الفتوحات ولم يكن هناك من مجال للاهتمام في النواحي الفنية والتشييد . وقد أوجب تأسيس دولتهم الجديدة تجنيد جميع القوى والطاقات لتثبيت كيان ودعائم هذه الدولة حتى استقام عودها، وتبوأَت المقام اللائق بها بين الدول المعروفة في ذلك الوقت . فإذا ما تحقق للمسلمين ذلك انصرفوا إلى التعشير والبناء والتفنن في التجميل والزخرفة . وقد أخذ هذا الاتجاه والميل يتبلور عبر العصور الإسلامية التي تلت عصر التقشف الذي نهج عليه الخلفاء الراشدون (ر.ض) ، فصارت مدنها وعماراتهم تظهر للعيان هنا وهناك ، وأصبح للعمارة الإسلامية شخصية معروفة ظاهرة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كانت قائمة قبل الفتوحات .

لقد انحصر هم المسلمين وعنايتهم في بداية حكمهم ، في بناء المساجد والجوامع ودور الإمارة في المدن التي أسسوها أو التي فتحوها . وهذه الأبنية وإن تعددت أصولها واختلفت مواد إنشائها إلا أنها حافظت على نظامها التقليدي الذي رسمه المسلمون الأوائل في بلاد الحجاز ، حيث أشرق الإسلام أول ما أشرق على الوجود . فكانت العقيدة الإسلامية العامل الأول لوضع طراز ذي مميزات وأساليب خاصة به، ويتضح ذلك كل الوضوح في تصميم المساجد والجوامع الأولى . فمسجد المدينة المنورة ، الذي شيد في زمن الرسول الأعظم (ص) سنة ٦٢٢ م ، يمكن اعتباره النموذج الأول للمساجد والجوامع التي بنيت بعد ذلك في مختلف الأقطار الإسلامية مع شيء بسيط في التطوير والتحوير ، وعلى غرار هذا المسجد بنى المسلمون مسجدي الكوفة والبصرة في العراق ، ومسجد القيروان في تونس ، ومسجد عمرو بن العاص في الفسطاط ، وإن لم يكن لهذا المسجد الأخير صحن مكشوف كالمساجد الأخرى في بساتين الأمر ولا شك أن المساجد بيوت الله سبحانه وتعالى ، يبنونها العبياد ويوقفونها على عبادته ، ليسبروا بذلك عن شكرهم إياه وليستزيدوا من فضله . وقد قال سبحانه في سورة النور (سورة ٢٤ ، آيات ٣٦-٣٨) :

"في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه ، يسبح له فيها بالغدو والآصال . رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة . يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والأبصار . ليجزيهم الله أحسن ما عملوا ويزيدهم من فضله ، والله يرزق من يشاء بغير حساب ."

ومن أصول وقواعد الإسلام أن أي مكان نظيف يخصص للصلاة ، ويقصر عليها فهو مسجد ، ولا يشترط في المسجد بناء ولا هيئة معمارية ، ومن أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم : "جعلت لي الأرض مسجدا وطهورا " حتى الجدران لا ضرورة لها ، فقد اتخذ المسلمون في الأجيال الأولى مساجد هي قطع من أرض فصلوها عن غيرها بخندق يصونها من ولوج الناس إليها دون طهارة ، ويمنع كذلك دخول الحيوانات إليها ، ومثال ذلك مسجد الكوفة

الأول، الذي لم تكن له جدران ، وفي بلاد الإسلام جميعا مساجد ليس لها جدران أو أعمدة أو سقوف، وإنما مساحات صغيرة مصنونة عما حولها بأي صورة من صور الصيانة ، تفرش بحصير أو نحوه ، ليقوم الناس فيها بصلواتهم . وفي بعض مساجد الإسلام الأولى لم يعرف الناس حتى فترش الأرض بالحصير ، فكانوا يفرشون الأرض بالحصي "الزلط الصغير" الجاف النظيف فإذا اتسخ رفعوه واستبدلوا به غيره . وهذه المساجد البسيطة ترمز ببساطتها إلى جانب هام من جوانب العقيدة الإسلامية ، فإن عقيدة الإسلام يسر لا عسر ، وواضحة لا تعقيد لها ولا تكلفة ، والذين يعجبون بوضوح الإسلام وبعده عن التكلف ، يعجبون بهذه المساجد البسيطة ، لأنها مجرد أماكن ظاهرة يقف فيها المؤمن بين يدي ربه واعتمد المسلمون في أول الأمر على صناع وفنانين من المسيحيين والسريين الذين تتلمذوا عليهم ، ونشأ على يد الجميع الطراز الإسلامي .

وتيسر باستحضارنا نكران مقدار استعانة المسلمين في أوائل نهضتهم برجال الفن والصناعة من أهل البلاد التي كانت ذات حظ وافر من الحضارة في ذلك العهد . فالعمارات الإسلامية القائمة في العالم الإسلامي ، الممتد من الصين شرقا إلى الأندلس غربا ، اشتركت في إظهار دقائقها وتفصيلاتها المبتكرة صناع ومعماريون من مختلف الجنسيات والأمم التي اتخذت الإسلام دينا ، وحتى الديون بقوا على دينهم من فرس ، وبيزنطيين وهنود وأتراك وبنصاري ومغول وبربر

وإذا كان للفن بصورة عامة والفن المعماري بصورة خاصة ، مكانة كبيرة عند حكام المسلمين وأمرائهم وملوكهم ، وكان الفنانون على اختلاف جنسياتهم يظهرون بالتقدير والمكافأة من الحكام الذين يحلو لهم استغلال مواهبهم في تشييد المباني وتزيينها وزخرفتها وتأثيثها ، منفقين عليها المال بكل سخاء وكرم ، يدفعهم إلى ذلك رغبة في تخليد مآثرهم وامجادهم

فالمساجد والمدارس ودور الشفاء والقصور والقلاع الحصينة والحدايق الضخمة ، كانت تشيد كلها بأمر هؤلاء الحكام وتحت إشرافهم ، فيعنى بزخرفتها وتجميلها لتحمل اسمهم في الحياة وتضم رفاتهم أحيانا بعد الممات . وهكذا كان الفن دوما في خدمة الأمراء والسلاطين وحاشيتهم المقربين . وتبعاً لمستوى ثقافتهم وذوقهم كان الفن المعماري يأخذ اتجاهه وتطور أساليبه وتنوع زخرفته

بدأت خصائص الفن المعماري الإسلامي تظهر عندما أخذ المسلمون يجمعون شتى الطرز المعمارية القديمة ويطبعونها بطابع دينهم الجديد ، ويظهرونها للعالم فيا جديدا متميزا متطورا عن غيره من الفنون المعمارية المعروفة في العالم . وإن أكثر هذا التطور ملمسه في طراز بناء المساجد حتى أصبح يشمل الظواهر الرئيسية المسجد ، كتعدد أروقة المسجد ورفع السقوف على أعمدة من الحجر والرخام ، وشكل الأقواس والقناطر التي تحمل سقوفها من خشب الساج أو القباب ، أو التي تعلوا النوافذ والأبواب الخ

البداية هي المسجد النبوي في المدينة:

رمز البساطة المطلقة في مساجد الإسلام هو مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة، شرع الرسول في بنائه في الشهور الأولى من استقراره في المدينة، وكان مجرد الانتهاء من ذلك المسجد إيذانا بقيام الدولة الإسلامية، فقد أصبح لها مركز يتجمع المسلمون فيه وحوله، ولقد بنى المسجد لأقامة الصلوات ولكنه لم يلبث أن أصبح مركزا لتجمع المسلمين ورمزا ملموسا لوحدتهم فإن المسجد بيت الله، ولكنه بيت المسلمين أيضا، هناك يتلاقون ويتجمعون ويتبادلون الرأي ويحسون بوحدتهم إحساسا مباشرا.

وعندما ابتنى الرسول صلوات الله عليه حجراته في ركن من صحن الجامع، أصبح المركز السياسي لأمة المسلمين، فإن النبي والقائد يقيم هناك، ويجتمع فيه بأصحابه ويتبادل معهم الرأي ويتخذ القرارات. أي أن ذلك الإنشاء البسيط كان في واقع الأمر حدثا هائلا في تاريخ البشر: كان إيذانا بميلاد وقيام دولة الإسلام. كان نقطة البداية لملك الإسلام الشاسع، وكان أيضا منبع الحضارة الفكرية الإسلامية بشتى فروعها، فهنا كان المسلمون يسمعون آخر ما أوحى إلى نبيهم من آي القرآن الكريم، وهنا أيضا كانوا يجتمعون بأهل الذكر منهم، يسألونهم في أمور دينهم ودنياهم، وهنا أيضا سواء في الجامع أو في جلساته وسط صحابته- ألقى الرسول الكريم بالجانب الأكبر من حديثه النبوي الشريف. ومعنى هذا أن المسجد لم يكن مجرد مكان لأقامة الصلوات، بل أصبح منذ إنشائه جزءا من بناء الأمة الإسلامية، يؤدي لها الوظائف الدينية والسياسية والاجتماعية.

ولهذا كان أول ما تعود الفاتحون المسلمون على عمله بعد إتمام الفتح لأي بلد هو إنشاء المسجد الجامع، لأن قيام هذا المسجد معناه امتداد الإسلام إلى ذلك البلد ودخوله في نطاق دولة الإسلام ومن القواعد الأساسية التي سار عليها بناء دولة الإسلام الكبرى أنه لا يمكن التخلي عن قطر يقوم في عاصمته مسجد جامع، فإذا لم ينشئ المسلمون مسجدا جامعيا في قلب قطر من الأقطار، لم يكن عليهم بأس بالارتداد عنه إذا اضطرتهم ضرورات عسكرية أو سياسية إلى ذلك، ومن أمثلة ذلك أن إنشاء عقبة بن نافع للمسجد الجامع في القيروان فيما بين سنتي ٥٥-٥٥٠هـ/٦٧٠-٦٧٥م أصبح إلزاما للدولة الإسلامية بالمحافظة على ولاية أفريقية، وهي تقابل الجمهورية التونسية اليوم، فأصرت على ذلك رغم الثورات المتوالية التي قامت في هذه الناحية، وكلفت المسلمين الوفا من الشهداء حتى استقرت قواعد الإسلام في البلاد ثم امتدت حتى شملت المغرب كله قبل ذلك سنة ٣١هـ/٦٥١م- كان عبد الله بن سعد بن أبي سرح قد فتح شمال السودان بانتصاره في واقعة دنقلة، ولكنه لم ينشئ عقب انتصاره مسجدا جامعيا فيها، ومعنى ذلك أنه لم تقم في شمال السودان آنذاك جماعة إسلامية، ونتيجة لذلك لم تكن الدولة ملزمة بمواصلة الفتح في السودان، فتأخر فتحه وإسلامه

كثيرا . ولم يكن المسلمون الأول بلجأون إلى اتخاذ الكنائس مساجد جامعة ففى البلاد التى فتحوها.

وكل ما نقرأه عن ذلك غير صحيح ، وهو من اختلاق كتاب العصور المتأخرة أو من اختلاق بعض المستشرقين من أمثال ليونى كايثانى Leone Caetan و ك.كريسويل K.Creswell ممن عز عليهم أن يسلموا بأن المسلمين ابتدعوا عمارة مساجدهم على نحو فريد يجمع بين البساطة المطلقة والوفاء بالغرض ، ويفتح الباب أمام التجديد والابتداع، فلا فى بيت المقدس ولا فى دمشق ولا فى مصر أو المغرب، أو الأندلس استولى المسلمون على كنيسة وحولوها إلى مسجد . ولقد كثر كلام الناس فيما زعمه المقرئ المؤرخ من أن المسلمين عندما دخلوا قرطبة شاركوا المسيحيين كنيستها ، ثم اشتروا النصف الباقي عندما جاء عبد الرحمن الداخل وأنشئوا جامعهم .. إلى آخر هذا الكلام الغريب، الذى لا يزال يردده بعض المؤرخين المحدثين .

وقد أراد الأثرى الاسبانى فيليكس ايرنانديث Felix Hernondes ، أن يتحقق من ذلك فقام بحفائر فى كل ناحية من نواحي مسجد قرطبة، وذهب مع العمق إلى عشرة أمتار ، فما وجد أثرا لى بناء سابق ، لا كنيسة ولا غير كنيسة ، وقرر هذه الحقيقة المهندس الأثرى ليوبولدو توريس بالبلس Leopoldo Torres Balbas فى كتابه الكبير عن الفن الإسلامى الأندلسى فى عصرى الإمارة والخلافة . وماذا كان يحوج المسلمين إلى تجشم عناء التفاوض مع المسيحيين على أخذ جزء من كنيستهم فى حين أن إنشاء المسجد على ارض فضاء أبسط وأسهل وأقل تكاليف ثم هو لا يؤلم مشاعر أحد من الناس ؟ حقا لقد أنشأ المسلمون مساجد فى مواضع أبنية قديمة مهجورة - كالمعابد الوثنية مثلا - لكي يستفيدوا من جدرانها وأرضها المبلطة بالحجر ، وهذا أمر لم يعارض فيه مسيحي أو قس ، لأن هذه المباني كانت خرائب مهجورة، ولقد استسهل العرب ذلك أحيانا . لأنهم كانوا يجدون فى هذه الخرائب أعمدة وأحجارا تعينهم على العمل .

وقد اثبت باحثون آخرون عدم صحة هذه الادعاءات فيما يتصل بمساجد أخرى غير مسجد قرطبة ، وقد تكلم عن ذلك بتفصيل الأثرى المعروف أستاذنا الدكتور أحمد فكرى فى مدخل كتابه الجليل عن مساجد القاهرة ومدارسها . ونستثنى من ذلك ما فعله الأتراك العثمانيون فى الاستانة ، وبعض ما فتحوه من بلاد الدولة البيزنطية . ولكن هذا رد فعل لما كان الأسبان يعملونه بمساجد الأندلس التى وقعت فى أيديهم .. وربما . نطق المعاملة بالمثل جرى عليها خلفاء العثمانيين فى ظروف تاريخية معينة فى تركيا، ولكنه لم يكن قاعدة إسلامية عامة .

عناصر المسجد النبوى الشريف:

لكى نزيد هذه الحقيقة وضوحا نعود إلى ميلاد المساجد الإسلامية بآرائين بابيها جميعا وهو المسجد الأول الذى أنشاه الرسول صلى الله عليه وسلم فى

المدينة بعد شهور قليلة من هجرته ووصله إليها بعد ظهر الثاني عشر من ربيع الأول من العام الهجرى الأول (٢٤ سبتمبر ٦٢٢م) . لقد كان وصول الرسول الأعظم إلى قباء ثم انتقاله بعد ذلك إلى دار أبى أيوب الأنصارى فى منازل بنى عدى بن النجار فى وسط سهل المدينة آنذاك ، كان هذا إيذانا بانتشار الإسلام فى المدينة . فقد التفت المسلمون حوله ، الأنصار والمهاجرين يتلقون توجيهاته ويبادلونه الراى فى تنظيم أمر المسلمين .

ومن أول الأمر استقر رآى الرسول على إنشاء مسجد لإقامة الصلاة ، وليكون مركزا ملموسا لوحدها ، وقد اختار الرسول للمسجد قطعة أرض كانت مهملة ينبت فيها عشب وشجيرات صغيرة ، وكانت فيها منخفضات يتجمع فيها ماء أسن ، وقد اتخذ الناس فى بعض نواحيها قبورا .. قام الرسول مع أصحابه بتنظيف هذه الأرض وتسويتها ، ونقلت القبور إلى مكان بعيد شرقى موضع المسجد ، وقد عرف هذا المكان بالبقيع ، وأصبح مقبرة للمسلمين ، وأول من دفن فيه عثمان بن مظعون . ويقال أن الرسول الكريم اشترى هذه الأرض من صاحبها ، وكانا غلامين يتيمين تحت وصاية أبى امامة أسعد بن زرارة . وهذا أيضا غير صحيح لأننا سنجد هذين الغلامين بين المقاتلين فى بدر بعد شهور قليلة ، ولم يكن الرسول يسمح للغلمان بالاشتراك فى الحرب ، ومعنى هذا أن هذه الأرض لم تكن للغلامين ، وإنما كانت ملكا للمجاهد أبى امامة أسعد بن زرارة . وكان يصلى فيها مع أصحابه قبل هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم . وعلى أى حال فقد كان الاتفاق بين الرسول وأهل المدينة يعطيه الحق فى التصرف فى أى قطعة أرض مهملة لا ينتفع بها أحد . وقد حث الرسول أصحابه على استصلاح هذه الأرض ، وكان لذلك أثر بعيد فى نهوض العمران فى المدينة .

وكانت مقاييس المسجد أول الأمر ٧٠ ذراعا فى ٦٣ ، والأرض المقصود هنا طوله ٥٢ سنتيمترا ، أى أن مساحة الجامع الأول كانت على وجه التقريب $35 \times 31,5$ مترا ، أى أنه مربعا أقرب إلى الاستطالة . وقد جعل الرسول من أول الأمر للجامع قبلة ، أى اتجاذا محددًا يجعل المصلون جميعا وجوههم قبالة . وكانت القبلة الأولى تجاه بيت المقدس . ونعتقد أن جدار القبلة هذا وطوله ٣١.٥ مترا - هو أول ما بنى ، فقد حفروا له أساسا عمقه متر ونصف وبنوه بالحجارة المنضدة أى المصقولة ، أما بقية الجدران فكانت من الطوب اللبن أى الطين غير المحروق ، وقد قامت هى الأخرى على أساس حجرى . وكان ارتفاع الجدران "بسطة" أى طول رجل مبسوط القائمة ، وهو تعبير معناه متران تقريبا . فى نصوص أخرى نجد أن ارتفاع الجدران كان ٣.٥ مترا . وهذا القول الثانى ينطبق على ارتفاع المسجد بعد أن وسعه الرسول وزاد فيه . فى ناحية القبلة جعل الرسول ظلة تقوم على جذوع تقوم بوظيفة الأعمدة ، ثم سققوها بعوارض من جذوع النخل أيضا وطرحوا عليها السعف والجريد . وضعت جذوع النخل ثلاثة صفوف موازية لجدار القبلة ، فى كل صف تسعة جذوع بين كل نخلة ونخلة ٣ أمتار تقريبا .

فى صدر المسجد أيضا حددوا موضع المحراب وعلموه بعلامة مميزة ،والى جانب المحراب بنوا جزءا مرتفعا ليقف عليه الرسول صلى الله عليه وسلم إذا خطب. هذه هى بداية المنبر . وفتحت فى جدران هذا المسجد ثلاثة أبواب : واحد فى الجدار الشرقى ،والباب الثانى يقابله فى الجدار الغربى ،أما الباب الثالث فكان فى وسط نفس ذلك الجدار الغربى ومعنى هذا أن مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم فى المدينة كان يضم فى صورته الأولى العناصر الآتية:

ساحة واسعة مكشوفة هى التى تعرف بالصحن فى مصطلح المساجد .
جزء مغطى من تلك الساحة يقع فى ناحية القبلة ،هذا الجزء نسميه ببيت الصلاة وفى البدء عندما كان المسجد مسطحا من الأرض ، مسورا غير مسقوف، لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلين إلى السماء، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة فى المسجد إتقاء حرارة الشمس وتقلبات الجو. لذا حرص المعمارى العربى على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطر المسطح شطرين أحدهما مكشوف هو الصحن والآخر مغطى أو مسقوف للصلاة .

قبلة محددة، يجعل المصلون جميعا وجوههم ناحيتها عند الصلاة . كانت هذه القبلة تتجه نحو بيت المقدس بالنسبة للمدينة ، ثم حولت القبلة إلى الجنوب ، أى نحو الجدار الجنوبى المتجه نحو مكة المكرمة وبيتها الحرام بالنسبة للمدينة. موضع محدد فى جدار القبلة يقف تجاهه الإمام وهو المحراب .

بناء مرتفع إلى يمين المحراب ليقف عليه الخطيب فى صلوات الجمع والأعياد وهو "المنبر" .

وهذه العناصر الخمسة : الصحن وبيت الصلاة والقبلة والمحراب والمنبر هى الأجزاء الرئيسية التى لا يمكن أن يخلو منها مسجد . وكل ما عدا ذلك فزيادات وعناصر إكمال أتت فيما بعد ،ومعنى هذا أن مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم احتوى على العناصر الأساسية للمساجد ،وعلى الرغم من التطور الشامل الذى مر فيه فن بناء المساجد. عند المسلمين إلا أن أحدا لم يضيف بعد أيام الرسول عنصرا أساسيا . ولن نمضى فى التاريخ لمسجد الرسول ،فهذا تاريخ طويل ،ولكن يكفى أن نذكر هنا أن الرسول زاد فى مسجده زيادة كبيرة فى السنة الثامنة للهجرة ،فأضيفت إليه خمسة أمتار فى الشرق وعشرة أمتار فى غربه وخمسة عشر مترا فى الشمال.

ونتيجة لذلك أصبحت مقاييس المسجد ٥٠×٤٥ مترا مربعا تقريبا ،وعندما حولت القبلة إلى الجنوب أمر الرسول بإنشاء ظلة أخرى عند جدار القبلة الجديدة . أى أن بيت الصلاة انتقل من الشمال إلى الجنوب. وكانت مقاييس بيت الصلاة الجديد وطريقة بناءه هى نفس مقاييس القديم وطريقة بناءه . وقد سمي بيت الصلاة القديم "الصفة" وكان يأوى إليها نفر من أتقاء المسلمين أحبوا أن

يعيشوا دائما في بيت الله وعلى مقربة من رسوله الكريم ،وهؤلاء هم أهل الصفة من صحابته الأعزة عليه من أمثال أبي ذر الغفاري، وعمار بن ياسر، وخباب بن الأرت ؟. ولم يصل أحد إلى تحديد الجهة التي أقام الرسول فيها حجراته التي عاش فيها مع أزواجه أمهات المؤمنين ،وأقرب الآراء إلى الصحة دون تأكيد-إنها كانت صفا من تسع غرف متجاورة تلتصق الجزء الجنوبي من الجدار الشرقي .وكانت أبوابها كلها تفتح على صحن الجامع .وجدير بالذكر أنه لم تكن لها أبواب من خشب، بل أرخيت عليها بستر تقوم مقام الأبواب .

وعلى غرار مسجد الرسول قامت في المدينة المنورة مساجد كثيرة على أيامه صلى الله عليه وسلم ،وقد عد السمهودي عددا كبيرا منها في كتابه الفريد : وقاء الوفا بأخبار دار المصطفى (القاهرة ١٩٠٩) . وعلى طرازه أيضا قامت المساجد الجامعة الأولى في عواصم البلاد التي فتحها المسلمون على أيلم الخلفاء الراشدين وبنى أمية وأهمها:

١-مسجد البصرة ،أنشئ سنة ١٤هـ/٦٣٥م على يد عتبة بن غزوان. أقام سورته أولا من البوص ،ثم بناه أبو موسى الأشعري بالطوب اللبن،ثم بنياه زياد بن أمية بالحجر سنة ٤٤هـ/٦٦٥م .

٢-ومسجد الكوفة ،أنشئ سنة ١٥هـ/٦٣٦م أو ١٧هـ/٦٣٨م على يد سعد بن أبي وقاص. لم يكن له جدار أول الأمر ثم عمل له جدار من البوص ،ثم بنى باللبن ،ثم بالحجارة سنة ٥١هـ/٦٧٠م .

٣-وثالث المساجد الجامعة، مسجد عمرو بن العاص في القسطنطينية ،بنى سنة ٢١هـ/٦٤٢م وتاريخ هذا المسجد طويل ،فقد وسع وهدم وبنى مرارا عديدة . والمسجد الحالي لا يمت في عمارته إلى المسجد الأول بصلية ،وهو حديث البناء .

٤-ورابع المساجد الجامعة، مسجد عقبة بن نافع في القيروان ،بناه ذلك الفاتح العظيم فيما بين سنتي ٥٠هـ/٦٧٠ و٥٥هـ/٦٧٥م وقد مر هذا المسجد أيضا بأدوار شتى في تاريخه ،ولكن هيأته الحالية أصيلة ترجع إلى أيام إبراهيم بن أحمد تاسع أمراء بني الأغلب على أفريقية ،وقد تمت سنة ٢٦١هـ/٨٧٥م .

٥-وخامس المساجد الجامعة، هو المسجد الأقصى في القدس . وبنائه يرجع إلى أيام عمر بن الخطاب ، ولكن ليست لدينا فكرة عن صورته الأولى . وقد أعاد بناءه بالحجر عبد الملك بن مروان سنة ٦٥هـ/٦٥٨م ،أما الذي أعطاه صورته التاريخية التي ظل محافظا عليها رغم التجديد واعادة البناء المتكررين، فكان الوليد بن عبد الملك سنة ٨٧هـ/٧٠٦م . والوليد من أعظم البنائين في تاريخ الإسلام .

وهذه الخمسة إلى جانب مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم هي أباء مساجد الإسلام كلها. ويلي ذلك المسجد الجامع بواسط وقد بناه الحجاج بن يوسف سنة ٨٤هـ/٧٠٣م . والمسجد الجامع الأموي في دمشق ،وهو من بناء

الوليد بن عبد الملك فيما بين سنة ٨٧هـ/٧٠٦م وسنة ٩٦هـ/٧١٤م . ومعظم هذه المساجد الجامعة الأولى مرت في إنشائها الأول بالمراحل التقليدية الثلاث : مرحلة كانت جدرانها من البوص ، ثم حل الطوب اللبن محله ، ثم حل الآجر أو الطوب المحروق أو الحجر محل اللبن . وهذه المراحل تحدد تطور العموان في عالم الإسلام . وتاريخ كل مسجد من هذه إنما هو جزء لا يتجزأ من تاريخ الإسلام .

المساجد بين البساطة والفخامة:

وعلى الرغم من التطور البعيد الذي مرت فيه مساجد الإسلام ، من ميلادها إلى اليوم ، إلا إنها ظلت تحتفظ بعناصرها الرئيسية الخمسة التي اكتملت لها أيلم الرسول . وقد واجه المعمار يون المسلمون مشكلة عويصة كان عليهم أن يجدوا لها حلا إذا أرادوا أن يسبوا إلى الأمام بأساليب بناء المساجد على نحو يتمشى مع ما وصلت إليه دولة الإسلام من ملك شاسع وتطور حضارى واسع المدى . فلم يكن من الممكن أن تصبح دولة الإسلام إمبراطورية تمتد من حدود الصين إلى الأطلسى وتظل مساجدها الجامعة سياجات من البوص أو اللبن تدور حول مساحات من الأرض بعضها مغطى بسقائف تقوم على أعمدة من جذوع النخل ، ولم يكن من الممكن كذلك أن تدخل على المساجد عناصر لا تتفق مع طبيعتها ، أو عناصر تتعارض مع بساطتها ، لأن هذه البساطة تعبير ملموس عما تمتاز به العقيدة الإسلامية من وضوح وبسر وبعد عن التعقيد .

فكيف استطاع المعمارى أن يجد حلا يجمع بين البساطة والفخامة ، وهما فى واقع الأمر نقيضان ؟ . معادلة عسيرة استطاع المعمار يون المسلمون حلها بنجاح يدعو إلى الإعجاب . لقد كانت إقامة الكنائس مشكلة يسيرة الحل على المعمار يين النصارى ، لأن الكنيسة بناء مركب ، فهى مكان للصلاة وفيها سجل للأحوال الشخصية لرعاياها ، وفيها مكاتب للأسقف أو القس ومساعديه ، وفيها مخازن للذخائر وأدوات إقامة الطقوس من صلبان وكنوس وأجراس وكتب مقدسة وملابس لكل مرحلة من مراحل الطقوس ، وفى الكنيسة أيضا خلوات للاعتراف وغرف لتغيير الملابس ومساكن للقسس أو الشمامسة ، وما إلى ذلك . أى أن المعمارى الذى يضع تصميم كنيسة يجد أمامه متسعا من المطالب للابتكار والتشكيل ، أضف إلى ذلك أن الكنائس ترحب بالتصاوير والتماثيل وكل ما يساعد على تجسيم العقيدة . أما المساجد فلا تقبل شيئا من هذا على الإطلاق .

وإن فالفخامة ينبغى أن تنصب على أشكال العناصر الأساسية الأولى وكذلك على المواد التى تبنى بها . والصور المبتكرة والزخارف وأشكال الزينة ينبغى أن تقتصر على العناصر غير الرئيسية : الأعمدة والبواريك والشبابيك والأبواب والسقوف والمآذن والقباب وما إلى ذلك . وهنا ينبغى أن نقرر أن المعمار يين المسلمين وفقوا فى أعمالهم توفيقا فاق كل ما كان متصورا .

وعندما أخذت الدولة بحظها الوافر من الترف والرفاهية على مر العصور الأموي والعباسي والفاطمي والأيوبي والمملوكي، أدخلت زيادات ثانوية على بناء المساجد، فأضيفت إليها الأيوانات الواسعة والمصاريب المنمقة والمآذن الشامخة المتعددة الشرفات، ناهيك عن الإسراف في الزخرفة والنقش، واستعمال أغلى المواد الإنشائية وأثمنها لهذه الأغراض، كما ألحق ببعض المساجد مدارس خاصة ومارستانات فيها جميع وسائل الراحة من سكن وطعام.

ولذا نرى المسلمين قد انتقلوا، بعد فترة قصيرة من تأسيس دولتهم في العهد الأموي - مجال البحث -، من القناعة بالضرورة اللازم للحياة البسيطة التي كانوا يحيونها، إلى الترف والذخ في سبيل إقامة أجمل المباني الفخمة التي تتفق ومركز دولتهم العظيمة. ومن الأمثلة على تفننهم في البناء، وخاصة في المساجد والجوامع، المسجد الجامع الأموي في دمشق الذي تتمثل في بناءه ظواهر معمارية إسلامية عديدة، والذي فيه من الزخارف والفسيفساء ما لا يضاهيها أي عمل مماثل عند الرومان. كما أن قبة الصخرة في بيت المقدس تعد روعة من روائع الفن المعماري الإسلامي. وأن أعظم أثر معماري تركه المسلمون في الأندلس المسجد الجامع في قرطبة، وأجمل وأروع ما فيه قبة المحراب وغابة الأعمدة القائمة في حرمه والتي تحمل صفيين من العقود المتعانقة كتعانق أغصان الأشجار، وتغطي مساحة تزيد على ١٢٠٠٠ متر مربع. وهذه السعة لا يضاهيها إلا سعة المسجد الجامع في سامراء الذي تبلغ مساحته مع الصحن والزيادات ٤٥.٥٠٠ متر مربع. وأن أهم ظاهرة معمارية فيه استخدام الدعائم الحجرية الضخمة العالية لحمل سقفه الواسع بدلا من الأعمدة الحجرية أو الرخامية، وكذلك طراز بناء المئذنة الحلزونية المعروفة بالملوية. وفي شمال أفريقية تعد مئذنة القيروان الضخمة نموذجا رائعا لطراز الصوامع المربعة التي كثر استعمالها في بلاد المغرب والأندلس، كما أن قباب هذا الجامع من أروع مبتكرات الهندسة الإسلامية.

لقد اتفق العلماء ومنهم العالم البحاثة الفرنسي "جورج مارسليه" George Merciet على جعل أربع فترات كبرى لتطور فن العمارة الإسلامية خلال الثلاثة عشر قرنا من تاريخ الإسلام، وحددوا في كل فترة من هذه الفترات ما بلغه هذا الفن من ازدهار وتقدم. وليس من الغريب أن ترتبط هذه الفترات مع التاريخ السياسي للعالم الإسلامي، لأن التقدم والازدهار يتوقف على أسس معينة أهمها الاستقرار السياسي في البلد، وسيطرة الحاكم أو السلطان فيه، ومقدار رغبته في التعمير والإنشاء، ولهذا وجب أن نلم إلماما تاما بتاريخ العالم الإسلامي السياسي في العصر الأموي ونحدد الفترات الكبرى في هذا التاريخ وما أصاب الفن خلالها من تطور وتغيير.

فالفرة الأولى، التي بدأت في منتصف القرن السابع الميلادي واستمرت حتى نهاية القرن الثامن، انتشر فيها الإسلام ودخلت شعوب مختلفة في هذا الدين الجديد فأصبحت إمبراطورية المسلمين تشمل بلاد الرافدين وفارس وقسما

من بلاد الهند حتى بلغت كاشغر في الصين شرقا ، وبلاد سورية ومصر وشمال أفريقيا والأندلس حتى وصلت قلب فرنسا غربا . وقد كانت هذه الإمبراطورية الواسعة كلها خاضعة لحكم خلفاء ، وحيثما يكون مقر الخليفة تكون عاصمة ملكه ، فكانت المدينة المنورة مركز هذه الخلافة في عهد الخلفاء الراشدين ، ثم أصبحت دمشق العاصمة في عهد الأمويين ، وبعدها بغداد مقرا لخلفاء بني العباس .

وقد بينا أن البناء والاعمار في عهد الخلفاء الراشدين كانت تتمثل فيه البساطة المعبرة عن بساطة الدين الإسلامي الحنيف ، فضلا عن امتناع هؤلاء الخلفاء (رض) عن البذخ والإسراف في أموال المسلمين لهذا الغرض أما في العهد الأموي ، فبعد أن أخذ المسلمون في جمع شتى الطرز المعمارية المعروفة آنذاك ، بدأوا في طبعها بطابع دينهم ، فأظهروا للعالم فنا جديدا متميزا عن غيره من الفنون المعمارية الهلنستية والمسيحية الشرقية (البيزنطية) لتفنى بالمقاصد التي يتوخاها المسلمون لأبنيتهم ومنشأتهم ، ومن هذا التحوير والامتزاج ظهر طراز أموي بديع انتشر في شمال أفريقيا حتى وصل إلى الأندلس .

العمارة الأموية

أولا: العمارة الدينية: ١- قبة الصخرة بيت المقدس : ٧٢ هـ

تمتاز قبة الصخرة في عالم العمارة والتاريخ والآثار بأنها تتوسط بقعة من أكثر بقاع العالم قدسية، وهي أولى القبليتين وثالث الحرمين . الحرم المكي والحرم المدني وتعتبر قبة الصخرة من أبداع آثار الأمويين ، كما أنها أقدم أثر إسلامي في تاريخ العمارة الإسلامية ، وتخطيطها المعماري مثل وحيد لن يتكرر مرة أخرى طوال العصور الإسلامية، ولم يسبقها تصميم بناء شبيه لها في تاريخ العمارة كله، وقد شيدها عبد الملك ابن مروان سنة ٧٢ هـ (٦٩١ - ٦٩٢ م) لتكون خزانة محكمة للصخرة الشريفة ، والقصد من ذلك هو حماية الصخرة الشريفة من عاديات الزمن وعيث الإنسان ، وقد روعي في هذا البناء أن يكون مزارا . ولذا صمم البناء بحيث يتسع الرواق المحيط بالصخرة ليستوعب أكبر عدد من الزوار ، وهذه هي الحكمة في زيادة اتساعه زيادة ملحوظة عن الرواق الأول الملاصق للأبواب والذي يقتصر استخدامه على دخول هؤلاء الزوار وخروجهم ، فكان البناء مخصص لعرض تحفة ثمينة و الحفاظ عليها . و لهذا أيضا روعي أن تكون فخامته وعظمته بقدر قيمة هذا الكنز الذي يضمه بين أجنحته . و هل هناك عند المسلمين كنز آخر أكثر قدسية من القبة الأولى . ولا شك أن عبد الملك ابن مروان رأى ضرورة أن يحمي الصخرة و يحفظها و يمجدها و يخلد ذكراها ؛ في الوقت الذي كان فيه عبد الله ابن الزبير غريمه في الخلافة بسيطر علي الكعبة . كما أقيمت أيضا لتنافس كنيسة المسيحيين الكبيرة وتمتاز قبة الصخرة في عالم الفنون والآثار بأنها تتوسط بقعة من أكثر بقاع العالم قدسية، كما إنها أقدم بناء عربي متكامل قائم . فقد اندثرت الآثار الهامة التي بنيت قبلها أو تغيرت معالمها ، أما قبة الصخرة

فإنها تحتفظ بجميع عناصرها الفنية المعمارية و الزخرفية ، و قد ظلت بالقيّة خالدة شامخة علي حالها القديم منذ أكثر من ألف و ثلاثمائة عام، رغم عاديّات الزمن، و رغم الترميم والإصلاحات التي تعرضت لها على مر العصور و السنين.

و تمتاز قبة الصخرة فيما تمتاز به، بفكرة تخطيطها و تصميمها من مثلثات و مربعات و مستطيلات و دوائر، تتفرع و تتداخل و تتلاقى في حساب هندسي بارع. بحيث تتناسق أطرافه تناسقا رشيّقا، و ترتبط حدوده ارتباطا وثيقا، بلغت دقة حسابه ما أدهش كبار أساتذة العمارة في العالم، فشهدوا في إجماع بأن هذا البناء من أعظم المباني الأثرية تناسقا و اتزاناً.

و كانت المسيحية هي الدين السائد في منطقة الشام حتى الفتح العربي الإسلامي. أي عندما استولى العرب المسلمون على القدس عام ١٧ هـ (٦٣٨م). وإذا كان تاريخ بناء القبة هو عام ٧٢ هـ فمعنى هذا أنه انقضى نحو ٥٥ عاما منذ أن صارت منطقة الشام ومدينة القدس عربية إسلامية ، ولا شك في أن تزايد عدد العرب المسلمين في تلك المناطق ، إما بالهجرة أو باعتناق الإسلام ، وبالتالي فإن أهل الشام هم الذين تولوا بناء قبة الصخرة ومعظمهم من العرب وكثير منهم من المسيحيين والمعروف أنه كان يشرف على أعمال البناء رجلان مسلمان هما رجاء بن حيوى ويزيد بن سنان .

و قبة الصخرة كان يطلق عليها اسم جامع عمر، لأن عمر بن الخطاب كان قد أقام في موضعها مصلى من الخشب، و كان أول ما عمله عند دخوله المدينة أن أزال ما كان علي الصخرة من التلوث و أظهرها للناس، ثم شيد علي أنقاضه عبد الملك بن مروان البناء الحالي تخليدا لذكرى أولى القبليتين وحفظا للصخرة المقدسة و هي تقع في وسط هضبة صخرية واسعة تسمى " الحرم الشريف" و يقع علي امتداد محورها الرئيسي المسجد الأقصى و قد وضع تصميم هذا الأثر " كمشهد " ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة للتبرك، والتي كان الحجاج يعتقدون أن النبي صعد عندها إلى السماء في رحلة الإسراء و المعراج حين أسرى به ربه من مكة إليها، و قد كانت هذه الصخرة مقدسة قبل ذلك عند المسلمين والمسيحيين و اليهود على السواء، و تبلغ أبعادها ٥٦ قدما طولا، ٤٢ قدما عرضا ، و شكلها نصف دائري تقريبا. و يظن أن قبة الصخرة منقولة عن القبة الموجودة في كنيسة القيامة التي تكاد تساويها في الحجم و التي تقع علي مقربة منها، و قطر القبة ٢٠.٤٤ مترا، و هي مقامة علي قاعدة مستديرة مكونة من أربعة دعائم كبيرة، بين كل دعامة و أخرى ثلاثة أعمدة و كلها تحمل ستة عشر عقدا مديبا.

و يعلو القبة رقبة أسطوانية بها ١٦ نافذة ، و هذه الرقبة تحمل القبة المستديرة العلوية، و قطاعها الخارجي نصف دائري ، كما يحيط بالمنطقة الوسطى الدائرية مثنى مثنى مكون من ثمانية دعائم موجودة في أركانها، وبين كل دعامتين يوجد عمودان يكونان ثلاثة عقود، و تكون في مجموعها أربعة و

عشرين عقدا . أما المثلث الخارجي ففيه أربعة مداخل محورية يتقدم كل منها سقيفة مقامة على أعمدة . و توجد داخل هذا الأثر كتابة تاريخية بالخط الكوفي المذهب على أرضية زرقاء يبلغ طولها نحو ٢٤٠ مترا، و هي موضوعة على أرضية داكنة من الزخارف الفسيفسائية التي تحلي الجزء العلوي من التئمينة الداخلية. و قوام هذه الكتابة آيات قرآنية كما تضم أيضا عبارة تشير إلى تساريخ هذا البناء-ونصها: بنى هذه القبة عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين في سنة اثنتين و سبعين" - و لكن اسم الخليفة المأمون و ألقابه مكتوبة بخط ضيق يخالف الخط المستعمل في سائر أجزاء الكتابة- فضلا عن أن سنة ٧٢هـ — لا تقع في حكم المأمون بل في سني حكم عبد الملك بن مروان، و هو الذي ينسب إليه تشييد هذا الأثر، ويتضح من ذلك أن تغييرا حدث في هذه الكتابة في عهد المأمون و لكن الصانع فاته أن يغير التاريخ بعد أن غير الاسم.

إن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب وإقامة المساند على أقواس أو عقود . هو تقليد محلي قديم يرجع إلى عهد الرافدين الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية، والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار . وما زالت البيوت القروية في شمال سورية مغطاة بقباب بنفس الطريقة التي كان الأوائل يتبعونها ولقد برع أهل الشام بإقامة الأقواس والقباب في العهود الكلاسيكية، وكان منهم مختصون تولوا نقل هذه الطريقة في التغطية إلى الأبنية الرومانية، حتى أن قبة البسانثيون في مدينة روما أشرف على إعادة إنشائها في القرن الثاني معمار شامي مختص بالقباب ، واستمر هذا التقليد ساريا في الأبنية البيزنطية ، ثم تبنته المنشآت الإسلامية وخاصة في بناء المساجد والأضرحة.

و تخطيط قبة الصخرة و تصميمها على شكل المثلث كان ملائما كل الملائمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف. و العناصر الفنية فيها تدل على تأثر العمارة في فجر الإسلام بالأساليب الفنية التي كانت سائدة في سوريا و بيزنطة و الدولة الرومانية. و قد كان سطح البناء من الخارج مغطى بزخارف الفسيفساء و لم يبق منها شيء، أما داخله فلا يزال بعضه مغطى بهذه الزخارف النفيسة، العجيبة الصنعة، الزاهية الألوان، المتنوعة الأشكال، و لا سيما الواجهة الداخلية للبواكي الدائرية الوسطى، و ألوان هذه الفسيفساء هي الأخضر بدرجاته المختلفة ثم الأزرق و الذهبي و بعض درجات الأبيض و الأسود و البنفسجي و الأحمر و الفضي و الرمادي، كما يلاحظ أن المكعبات الصغيرة المستخدمة ليست متحدة الأحجام ، و هي موضوعة كلها وضعا أفقيا و مثبتة إلا ما كان منها ذهبيا أو فضي اللون ، فإنه موضوع بميل بحيث يعكس الضوء للمشاهد. و أهم الموضوعات الزخرفية التي تشاهد داخل قبة الصخرة هي الفروع النباتية و بعضها لولبي الشكل و أهمها يخرج من أواني ذات الشكل الإغريقي، و أحيانا نجد بين كل فرعين خارجين من اثنتين زخرفة قوامها شكل شمعداني من الزهور ، و النباتات تعلوها زخرفة مجنحة، كما توجد رسوم

أشجار بعضها طبيعية و الأخرى محورة عن الطبيعة، و أهم هذه الأشجار النخيل و الزيتون و اللوز و الرمان و كيزان الصنوبر، كما تشاهد أيضا رسوم أوراق الأشجار، و بعضها على شكل قلب و بعضها رسوم لبعض الفواكه، ويلاحظ أن سطح الورقة مكون من لونين غامق و فاتح، و الفواكه تمثل العنب و الرمان. و فكرة اقتباس العناصر النباتية للزخارف فكرة قديمة منذ العصور الفرعونية و الآشورية و الكلدية، ثم وجدت في العصر الهليني في الشرق، و أضاف الشاميون إليها الرمان و كيزان الصنوبر و سنابل القمح.

و في بعض رسوم الفسيفساء نرى رسما للنجوم و الأهلة، و الهلال كان يستخدم في إيران في بعض الرسوم ثم اتخذته بيزنطة و استعملته في زخرفة بعض مبانيها، و بعد ذلك اتخذها المسلمون شارة دينية كما في تركيا و مصر. وعلى أي حال فإن فسيفساء قبة الصخرة تحفظ لنا أقدم و أبدع أنواع الزخارف التي تنسب لعصر الخلافة الأموية مما لا نجده إلا في الزخارف الحجرية بقصر المشتى، و في الفسيفساء الموجودة بالجامع الأموي بدمشق. وفي قبة الصخرة من هذا النوع من الزخارف وحدة مسطحات يبلغ مجموع مساحتها أكثر من ألف متر مربع، وأول ما يلاحظ على هذه الزخارف فخامة الألوان وتعدد الأشكال ودقة الصناعة وتناسق الوحدات، وبالرغم من تنوع موضوعاتها وأشكالها. ولاشك في أن هذه الزخارف تعتبر مجموعة فريدة في تاريخ الفنون حيث لم يسبق أن اتبعت هذه الطريقة الموضوعية في فن الفسيفساء وهي تظهر لأول مرة في قبة الصخرة.

وأخيرا تمتاز قبة الصخرة بنقوشها الكوفية التي تعتبر أقدم الكتابات المسجلة على الآثار العربية، وهي تمتد داخل المبنى فوق عقود المضلع المثلث وعلى جانبيها فيما بين الرواقين، على شكل شريط طويل يزيد طوله عن ٢٤٠ مترا، وقد نقش على هذا الشريط بالفسيفساء تاريخ الصخرة إلى جانب آيات بينات من القرآن الكريم، اختيرت من البقرة وآل عمران والنساء وإبراهيم ومريم والتوبة والإسراء والأحزاب والصف والتغابن والملك والإخلاص، وهي آيات تسجل وحدانية الله عز وجل وقدر رسوله (ص) وتوضح تعاليم الإسلام وأهمية رسالته العالمية، وتمجيد الأنبياء عيسى وإبراهيم عليهما السلام. وتدعو أهل الكتاب ألا يغلو في دينهم ولا يقولوا على الله الكذب. وألا يكفروا بآيات الله، وأن يدخلوا في الدين الذي اصطفاه لهم ربهم ولا يموتوا إلا وهم مسلمون. والحقيقة التي يتفق عليها الدارسون أن الكتابات الكوفية على الفسيفساء المربعة المذهبة في الوجهة الداخلية من المثلث الأوسط بقبة الصخرة تعود إلى سنة ٧٢ هـ. ويحيى بعدها نص تاريخي فيه اختلاف، فالعمال الذين إنتهوا من ترميم القبة في عهد المأمون رفعوا أسم عبد الملك وكتبوا بالفسيفساء إسم المأمون، ولم يقوموا بتبديل التاريخ، ولم يفتنوا إلى أن هذا التاريخ يقع في فترة حكم عبد الملك، كما أنهم لم يكتبوا تاريخ الترميم، ولم يتسع المكان لإسم المأمون وألقابه، فإضطروا إلى الكتابة المزدحمة، ولذلك فإن

خط هذه الكتابة يختلف عن الخط السابق، ولون الفسيفساء أشد سمرة، والموضوعات الزخرفية في فسيفساء القبة كثيرة ومتنوعة، ومعظمها معروفة في الزخرفة الرومانية والمسيحية الأولى، ومنحدرة من الطرازين الهلنستى والساسانى.

وقد درست مرّ جريت فان برشم في كتاب الأستاذ كريزويل عن العمارة الإسلامية كل النصوص التى تحدثت عن الفسيفساء في القبة، وانتهى بها البحث إلى أن الفسيفساء من صنع عمال سوريين وليست من صنع عمال بيزنطيين، وأن من المحتمل اشتراك أجناس مختلفة مع الصناع السوريين مما يفسر وجود بعض العناصر الساسانية في زخارف الفسيفساء. والحقيقة أن معظم هذه الزخارف كان معروفا عند الصناع السوريين بفضل ما كان بين الشام وبيزنطة ووادي الرافدين من صلات وثيقة ترجع إلى الجوار.

و القبة الأصلية كانت مصنوعة من الخشب، وتغطيها صفائح من الرصاص، و فوقها ألواح من النحاس البراق، ولهذه القبة وصف رائع للمقدسي (٣٣٥-٣٨٧هـ) (٩٤٦-٩٩٧م) وقد سقطت في سنة ٤٠٧ هـ، أما القبة قبل الإصلاح الأخير الذى قام به بعثة من المهندسين العرب - فتاريخها يرجع إلى سنة ٤١٣ هـ. و القبة كانت مكونة من طبقتين، و هي كذلك قبل الإصلاح الأخير، ومهندس هذا الأثر غير معروف الاسم، و يوجد تحت الصخرة محراب أملس غير مجوف ينسب للخليفة عبد الملك بن مروان، كما يوجد محراب آخر يعرف باسم قبلة الأنبياء، و العقود الداخلية تربطها روابض خشبية، و حوائط المئمن الخارجى مقسمة إلى تجويفات رأسية معقودة، بكل ضلع سبع منها و الخمس الوسطى بها نوافذ في أعلاها.

و قد أكد الأستاذ جرابار GRABAR في بحث نشر عام ١٩٥٩ عن قبة الصخرة أن فكرة تخطيط قبة الصخرة و عمارتها فكرة أصيلة مدهشة، و أن بانيها أم يكن يقلد، و لكنه كان يصمم وفقا لمقتضيات البناء المعمارية.

وهكذا لا تقتصر أهمية قبة الصخرة على قيمتها المعمارية الفنية الأثرية. فهي ليست أقدم بناء قائم في البلاد الإسلامية، ولا تعتبر أثرا من أعظم الآثار التى خلفها العصر الأموى فى التاريخ تناسقا واتزاناً وزينة وبنينا. بل هي ما تزال قائمة راسخة القواعد شامخة البناء لتؤكد وظيفتها الدينية ورسالتها على مر العصور والأجيال والحقيقة أن قبة الصخرة كانت مثار اهتمام الكتاب والمؤرخين والرحالة والمستشرقين منذ إقامتها وإلى يومنا هذا، وقد أورد كريسويل Cresswell في بحثه عن قبة الصخرة أسماء ٢٠٠ مؤلف من مختلف الجنسيات عن قبة الصخرة إلى تاريخ صدور كتابه عام ١٩٣٢، ولعل أكثر هؤلاء الكتاب من العرب استيفاء لتاريخ قبة الصخرة هو مجير الدين (ت ٩٢٨هـ/١٥٢٢م) والذى ألف كتاب الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل. أما أهم هؤلاء الكتاب فهو ريشموند Richmond الذى ألف كتابا بعنوان "قبة الصخرة فى القدس" عام ١٩٢٥.

المسجد الأموي بدمشق: (٨٨-٩٦ هـ) (٧٠٧-٧١٤ م)

يعتبر المسجد الأموي بدمشق من أهم وأقدم العمارات التي تنسب إلى الأمويين، فقد شيده الخليفة الوليد بن عبد الملك بين عامي ٨٨، ٩٦ هـ - بعد أن استقدم له الفنيين والعمال من أنحاء العالم الإسلامي، ويقوم هذا المسجد فسوق بقعة مقدسة أصلها معبد وثني وعلى أنقاضها شيد هذا المسجد والمسجد الأموي مستطيل التخطيط وله ثلاثة مداخل محورية كما توجد في أركانه أربعة أبراج، تعتبر المآذن الأولى في الإسلام، ولا تزال إحداها باقية، وهي الموجودة في الركن الجنوبي للمسجد ويتوسط المسجد صحن مكشوف مستطيل التخطيط تحيطه أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي يتكون من ثلاث بلاطات مغطاة بثلاث جمالونات تجري موازية لحائط القبلة - ويحمل السقف بائحات محمولة على أعمدة رخامية مكونة من صفين من العقود. وهناك بلاطة معترضة تنجسه من الصحن إلى محراب المسجد عموديا على حائط القبلة وتعرف بالمجاز، وسقفها أعلى من باقي سقف رواق القبلة وهي مغطاة بجمالون تتوسطه قبة حجرية أضيفت إلى المسجد في عصر متأخر. وتحيط بالصحن أروقة أخرى يحملها عقود محمولة على دعائم وأعمدة ونظامها: عمودان يأيهما دعامة بالتبادل وقد سقطت بعض هذه الأعمدة واستبدلت بدعائم. ويعلو العقود التي تحيط بالصحن مجموعة من النوافذ موضوعة بحيث تقع كل نافذتين منها فوق كل عقد من العقود السفلية

وقد كان المسجد في وقت من الأوقات مفروشا بالمرمر، وكانت جدرانها مغطاة بلوحات من الرخام إلى ارتفاع قامة الإنسان - مترين تقريبا - وفوق هذه اللوحات توجد رخام من الفسيفساء الملونة والمذهبة، ولا يزال جزء كبير منها باقيا في الرواق الغربي، وفي المسجد ٦ أنواع من الشبائيك الرخام، بينها أقدم نماذج من الزخارف الهندسية في الإسلام، ويظهر فيها تأثير الفن الإغريقي الروماني، ومن أهم الإصلاحات التي أجريت في هذا المسجد ما تم في عصر الخليفة المأمون.

ومما يؤسف له أن النيران دمرت أجزاء كثيرة من الفسيفساء الموجودة بالمسجد الأموي وذلك في نهاية القرن الحادي عشر وفي بداية القرن الخامس عشر، وفي نهاية القرن التاسع عشر، ولم تترك إلا جزءا بسيطا من هذه الفسيفساء. وقد أتيح للأستاذ دي لوري مدير المعهد الفرنسي في دمشق الكشف عن أجزاء كبيرة من هذه الفسيفساء وذلك في سنة ١٩٢٧، وأهم ما كشف نفسه تلك الأجزاء المعروفة الآن ومنها جزء ينسب إلى نهر بردى في دمشق، وفي هذا الجزء يرى رسم نهر على ضفته أشجار ونباتات وبيوت، بعضها كبير مكون من طابقين أو أكثر - كما يرى على النهر قنطرة - وإلى جانب ذلك توجد هناك زخارف من الفسيفساء تمثل فروعاً نباتية من الأكنثس لا تختلف كثيراً عن التي في قبة الصخرة ولكنها دونها في دقة الصناعة.

وقليل من الفسيفساء الموجودة في الجامع الأموي تنسب إلى عصر الوليد بن عبد الملك ، بينما الآخر يرجع إلى عهد الإصلاح الذي قام به السلطان ملك شاه السلجوقي في نهاية القرن الحادي عشر ، أو إلى إصلاحات متأخرة عن ذلك . ويرجع أن الفنانين الذين قاموا بصناعة الفسيفساء في عهد الوليد كانوا فنانيين سوريين ، وربما عاونهم فنانون آخرون كانوا مساعدين لهم ، ولم يقوموا بالدور المهم . وتعتبر الأبراج الأربعة الموجودة في أركان المسجد ، المآذن الأولى في الإسلام وكان لها أكبر الأثر في تصميم المآذن التي شوهدت بعد ذلك في أغلب المساجد في شمال أفريقية والأندلس ، كما كان لتصميم المسجد الأموي أكبر الأثر في تصميم مسجد قرطبة الكبير وغيره من مساجد بلاد المغرب .

وقد أثر هذا المسجد العظيم سواء من حيث التخطيط أو التشييد المعماري أو الزخارف في مسجد حلب وقصر الحير وفي مساجد شمال أفريقية والأندلس حيث يعتبر أول نجاح معماري في الإسلام .

مسجد عمرو بن العاص :

كان مسجد عمرو بن العاص أول ما اهتم المسلمون ببنائه في العاصمة الجديدة "مصر" وكما حدث في الكوفة والبصرة والقيروان وغيرها ، والمسجد الذي شيده عمرو كان صغيرا ، وبنى بأسلوب ساذج بسيط ، ويبدو أنه لم يكن به صحن يتوسطه ، وأنه كان على شكل مستطيل 30×50 ذراعا 15×25 متر وهي مساحة صغيرة لا تكاد تتسع إلا لآلاف من المسلمين على أكثر تقدير ، تظللها ظلة واحدة تقوم على أعمدة من جنوع النخل أو من الحجر أو الآجر أو اللبن ، وأن السقف كان من المادات الخشبية وسعف النخيل ، كما أنه كان منخفضا . وقد اجتمع على إقامة المحراب ثمانون من الصحابة منهم الزبير بن العوام ، وعبادة بن الصامت ، وغيرهما . وقيل أن عمرو هو الذي حدد القبلة وانحرف بها قليلا جهة الشرق ، ثم صححها قرة بن شريك عندما بنى المسجد من جديد .

وفي عام ٥٣ هـ / ٦٧٢م قام الوالي مسلمة بن مخلد بإعادة بناء المسجد على مساحة ضعف مساحته الأولى . وقد شملت عمارة بن مخلد إقامة صحن مكشوف يتقدم ظلة القبلة وفرشه بالحصر وجعل له أربع مآذن وفي عام ٧٩ هـ / ٦٩٨م وسعه الوالي عبد العزيز بن مروان . وفي عام ٩٣ هـ / ٧١٠م قام الوالي قرة بن شريك ببنائه وتشييده من جديد ، وفي عام ١٣٣ هـ قام الوالي العباس صالح بن علي بتوسعته وتجديده .

جامع القيروان : الطراز الأموي بالمغرب

عندما تم فتح العرب لأعمال أفريقيا أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان ومسجدها في سنة ٥٥ هـ / ٦٧٥ م ، ثم هدم المسجد وأعيد بناؤه سنة ٧٦ هـ / ٦٩٥ م ، ثم جدد وزاد فيه بشر بن صفوان بأمر الخليفة هشام بن عبد الملك ١٠٥ / ١٠٩ هـ - ٧٢٣ / ٧٢٧ م ، ثم أضيفت إليه زيادات أخرى في أيام

زيادة الله الأغلبى عام ٢٢١ هـ - ٨٣٦ م ، ولا يزال جزء من هذا المسجد يعود إلى أيام عقبة ، وهو المحراب القديم بين حائطين ، وفى هذه العمارة وضعت الحدود النهائية للمسجد : فصار عبارة عن صحن يحف به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة ، وصارت مساحته ٢٢٠ × ١٥٠ ذراعاً مربعاً . وكان يشتمل على ١٧ بلاطة ، وتخطيطه على شكل مستطيل غير منتظم الأضلاع ، ويحتوى على ٤١٤ عموداً ذات أشكال مختلفة ، والبلاطة الوسطى أعرض من سائر البلاطات ، وهى تسير عمودية على القبلة ، وفى أولها من ناحية الصحن قبة ، وفى نهايتها من ناحية المحراب قبة أخرى .

وفى سنة ٢٤٨ هـ / ٨٦٣ م زخرف أبو إبراهيم أحمد حائط المحراب ببلاطات من الخزف عددها ١٣٩ بلاطة . كما زود المسجد بمنبر يتألف من حشوات خشبية بها زخارف محفورة . وبنى فوق المحراب قبة ، أما قبة البهو فقد بنيت فى عهد إبراهيم الثانى بن أحمد (٢٦١ - ٢٨٩ هـ) (٨٧٥ - ٩٠٢ م) بالاضافة الى عناصر أخرى وأضاف المعز بن باديس فى سنة ٣٧٥ هـ / ٩٨٥ م مقصورة بالمسجد . ويشتمل رواق القبلة على ١٧ بلاطة يفصل بينها ١٦ بائكة تتألف من أعمدة من الرخام متعامدة على جدار القبلة . وبالمسجد خمس قباب إحداها مضلعة وهى ذات تأثير روماني . ويعلو محراب المسجد عقد على هيئة حدوة الفرس ، ولجدران المسجد من الخارج أكتاف سائدة وبه ثمانية أبواب . أربعة فى الشرق ، وأربعة فى الغرب ، ويعلو أحدها قبة وهو باب "لله رجانا" .

ويمتاز هذا المسجد بمنذنته البرجية عظيمة الارتفاع والمكونة من ثلاثة طوابق يعود الأول والثانى منها إلى أيام هشام بن عبد الملك . ويحيط بالصحن بوائك ودعائم مزودة بأعمدة أمامية مزدوجة ، والملاحظ أن تخطيط هذا المسجد متأثر بتخطيط المسجد الأموى بدمشق .

وقد استند جامع الزيتونة فى تونس الذى أنشأ عام ٧٣٢ م فى تخطيطه إلى مسجد دمشق إستناداً قوياً .

عمارة القصور الأموية :

كانت دمشق العاصمة فى عهد الأمويين مؤلفة من أحياء وحارات تضم بيوتا مغلقة يتوسطها فناء فيه حوض ماء ذو نافورة ، وفيه أشجار البرتقال وال نارنج وأزهار الياسمين والورد ، وحول الفناء غرف يفتح أمامها رواق فى المنازل الكبرى . ولقد نظم بنى أمية فى دمشق طريقة إروائها من نهر بردى ، وما زال اسم يزيد بن معاوية مرتبطاً بأحد الأبنية ، وهى فرع من فروع بردى السبعة . ولكن مما لا شك فيه أن الخلفاء الأوائل الذين تربعوا على عرش هذه الإمبراطورية الواسعة كانوا قد حملوا معهم عاداتهم البدوية وحنينهم إلى الصحراء ، فكانت أكثر منازلهم وقصورهم تقع بعيداً عن العاصمة ، تأخذ أشكالاً بسيطة أو مركبة ، بحسب الظروف الجغرافية للمنطقة أو السياسية التى خضع إليها الخليفة .

وإذا كان قصر معاوية "الخضراء" في دمشق هو أول قصر أموي في بلاد الشام بناه عام ٦٥٦ م في جنوب الجامع الكبير . أقامه من الطين أولاً ، ثم هدمه وأقامه من الحجارة كما روى ابن عساكر في كتابه تاريخ مدينة دمشق ، فإن علاقة عرب الحجاز القوية مع بلاد الشام ، وخاصة في مجال التجارة التي تولاها منذ ظهور الإسلام بنو أمية ، الذين ارتبطوا بالقبائل العربية الموجودة في بادية الشام ، وقد ازنوا معها ، أدت إلى قيام بعضهم بتشديد المنشآت الثابتة ، فاشترى أبو سفيان والد معاوية ضيعة في البلقاء يقال لها "بقنس" . ثم كان معاوية بن أبي سفيان أول من أنشأ في دمشق قصراً منذ أن كان والياً على الشام ، واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الأمويين . بل نجد أن عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الإمارة كما يروي ابن عساكر . وكان الثمن أربعين ألف دينار وأربع ضياع بأربعة أجناد من الشام . ثم تابع خلفاء بني أمية إقامة القصور في بلاد الشام ، ولقد وضع الأب لامنس Lammens وهيرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الأمويين الصحراوية كما عدد سوفاجه Sauvaget ثلاثين قصراً أموياً . وموقع القصر كما يحدده الأستاذ الريحاوي في المكان المحاذي لجدار الجامع الأموي من الجهة الجنوبية ، ولقد كان القصر يتصل بحرم الجامع من خلال باب كان يطلق عليه اسم باب الخضراء ، وهو في الأصل أحد الفتحات الثلاثة له عند جوبيستر . ويعتبر قصر معاوية أول قصر عربي يشاد في بلاد الشام ، ولقد أصابه الخراب بعد زوال الأمويين من الشام ، ثم التهمته النار في أواخر عهد الفاطميين كما يروي ابن كثير الذي يذكر " القيت نار بدار الملك وهي الخضراء المتاخمة للجامع من جهة القبلة فاحترقت " ويضيف ابن كثير " وبلدت الصحراء الخضراء فصارت كوما من التراب بعدما كانت في غاية الأحكام والإتقان وطيب الغناء ونزهة المجلس ، وحسن المنظر " وبقيت المنطقة التي كان فيها القصر تحمل اسم الخضراء . حتى أقيم على جزء منها عام ١٧٤٩ قصر العظم الذي ما زال حتى الآن مستعملاً كمتحف للتقاليد الشعبية . وتجري التنقيبات حالياً في تلك المنطقة للتعرف على آثار الخضراء . وهكذا فإننا لا نعرف عن هذا القصر إلا الملامح البالية :

١- موقعه المؤكد الذي سبق عرضه .

٢- قبته الخضراء التي شملت تسميتها القصر والمنطقة .

٣- قيامه المحتمل على قصر أنشئ قبل الإسلام .

٤- مادة بنائه ، وهي الحجر .

مخطط القصور:

تقوم القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد ، يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طابق أو طابقين ، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن

الفتحات والزخارف . ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصين، إذ أن البادية كانت آمنة دائما، بل أن سكانها كانوا مواليين وأنصارا للأمويين الذين ما زالوا يحنون للحياة البدوية . ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة وإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة . ولقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر استجلاب الشكل المعماري للقصر الأموي ، فمن قائل أنها قريبة الشبه بالطراز الهلنستي والبيزنطي الذي تجلى في دير الكهف وقلعة عنتر والاندريين . أو بالطراز الساساني . أو أنها مستمدة من المنشآت التي أقامها الخورنق والسدير . فلقد تحدث هنري ستيرن عن أصول حيرية في طراز العمارة الإسلامية .

نخلص من هذه الآراء إلى القول أن فن العمارة الأموي هو فن أصيل نشأ عن تقاليد الحياة العربية ، ووفق الظروف المناخية الصحراوية القاسية وبالمواد الحجرية المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد ، واستعار متقنا في عمارته ما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة ، رومانية وساسانية أو بيزنطية . بل من الصواب أن نلاحظ أن الفن الهلنستي وبخاصة الفنون التي اشتقت عنه ، قد أخذت قسما من خصائصها من الشرق، كما أنها تشربت بالتقاليد الشرقية . قال الفن البيزنطي مدين لآسيا أكثر بكثير مما يدين لبلاد الإغريق ، وليس من قبيل المصادفة المحضة أن يكون المعماران اللذان شيئا سانت صوفيا هما من مواليد الضفة الآسيوية ، وكان على القسطنطينية أن تشع على العالم كله فن الإمبراطورية

أما عن الفنون الزخرفية فلقد أوضحت القصور الأموية . وخاصة قصر "الحير الغربي" و"قصر عمرا" و"قصر المفجر" ، أن فن التصوير لم يكن ممنوعا أو محرما بل على العكس لقد وضع بني أمية تقاليد فن تصوير هو في الواقع استمرار لتقاليد الفن العربي منذ الرافدين ، ولقد انسجمت تلك الرسوم بمواضيعها مع الحياة الوداعة الناعمة التي كان يعيشها الأمويين في أوقات فراغهم وراحتهم . على أن أي من الخلفاء الذين جاؤا بعد الوليد ، لم يقيم في دمشق بصفة متواصلة ، بل أقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريبا من البادية وفي الأراضي الزراعية وذلك للأسباب التالية مجتمعة .

١- عدم ألقتهم لحياة المدينة التي كانت متأثرة بالحضرية ، مزجحة مرهقة

٢- توالي الأوبئة والأمراض على دمشق .

٣- سعى الخلفاء إلى الهدوء والراحة في الأماكن الخلوية، حيث يمارسون الصيد والقنص ، ثم يلجأون إلى قصور ظليلة ينعمون فيها بالاستحمام بعد يوم قائل شاق يقضونه في مطاردة الطيور والغزلان والظباء .

٤- رغبة الخلفاء في التقرب من أهل البادية، وهي القبائل العربية التي تربطها بالخليفة روابط الأسرة الممتدة أو العشيرة أو العادات ، ويسعى الخليفة عادة لكسبهم في الملومات والشدائد .

٥- كانت البادية مدرسة للأمراء الأمويين يتكلمون فيها بالعربية الخالصة كما يقول ابن عبد ربه، و الحقيقة التي يتفق عليها المؤرخون أن:

عهد الوليد بن عبد الملك كان عهد رخاء وأمن، وكان أكثر الخلفاء الأمويين اهتماما بإقامة المنشآت، وكان ولعه بالبناء عظيما بحيث كان إذا التقى الناس في المجالس بدمشق فإنهم ولا بد أن يتذكروا في أمر الأبنية والعمارات. فلقد وسع الوليد المسجد الحرام بمكة كما يروى البلاذري، وحمل إليه الحجارة والرخام والفسيفساء، كما رمم مسجد المدينة وابتنى في الشام المدارس والجوامع ووقف المال لبيمارستانات المرضى بالبرص والعرج والعمى. ومن أروع منجزاته الجامع الكبير في دمشق، ولا يزال هذا المسجد قائما حتى اليوم، ومن أهم مخلفات هذا الحكم العظيم قصير عمرا في الأردن الشهير بزخارفه الرائعة، وقصر المنية "خربة المنية" قرب بحيرة الناصرة، وقصر الحرانة في الأردن، وقصر أسيس في جنوب شرقي دمشق، وحمام الصرح، ولعله أقام في قصر الحلابات حيث أنشأ مسجدا إلى جانب القصر الروماني. ويذكر الأصفهاني أن الوليد بن عبد الملك أقام في البخراء، وهي بادية تقع بين تدمر ودمشق كما أقام في أبائر وهي موقع في البلقاء، ولقد زاره فيها ابن ميادة وأنشده:

لعمرك أني نازل بأبائر لصوار مشتاق وإن كنت مكرما

أبيت كأنني أرق العين ساهر إذا بات أصحابي من الليل نوما

كما يذكر ابن الأثير أن الوليد أقام في دير مران بضواحي دمشق وعلى سفح جبل الربوة. ومات فيها:

أهم القصور:

لم يعثر الآن علي آثار لقصور الحكام الأمويين في العاصمة دمشق، و تقتصر معرفتنا لعمارة القصور الأموية علي بعض قصور متفرقة في صحراء سوريا و شرق الأردن. كان الحكام يقيمون فيها بعض الوقت للاستجمام. كذلك شيدوا قصورا صغيرة يأوون إليها كاستراحات عندما يخرجون للصيد. ولقد استخدم الحكام الأمويون القصور الرومانية المخربة الواقعة علي حافة البادية و علي طريق الصحراء بعد ترميمها، فرمم يزيد بن عبد الملك قصر الموقر وجعله مركزا لقصور البادية.

و قد اراد الأمويون الجمع بين حضارة سكان المدن و تعرف أهلها و حبهم للبادية، فاقنّبسوا في هندسة هذه القصور الموجودة في الصحراء من كل ما وقع تحت أيديهم من مشيدات حضارية. فأحاطوا هذه القصور بأسوار منيعة تشبه أسوار القلاع الرومانية، مع اختلاف بسيط في بعض التفاصيل، فالقلاع الرومانية محصنة بأبراج مربعة الشكل، علي حين تأخذ أبراج الأمويين الشكل الأسطواني. ثم أضافوا إليها الكثير من الأساليب المعمارية والزخارف التي عرفت في قصور الفرس.

شيد الأمويين قصري الحير الشرقى والحير الغربى بجوار مدينة تدمر -
واستخدم الآجر فى كلاهما، على أساس من الحجارة المنحوتة - أما باقى
القصور الأموية وهى قصور المشتى والطوبة شيذا على الضفة الشرقية من
نهر الأردن ، والمفجر بالضفة الغربية منه، وقصر المنية بالقرب من بحيرة
طبرية ، وهى مشيدة جميعها بالحجارة ، وتتميز بكبر حجمها ومثانة جدرانها ،
كما توافرت فيها وسائل الراحة والرفاهية ، من حمامات مزودة بغرف
الاستحمام بالماء البارد والساخن . ويشترك معظم هذه القصور فى تصميم
واحد تقريبا لا يختلف إلا فى التفاصيل .

١- قصر خربة المفجر :

يعد قصر خربة المفجر من أهم القصور الأموية ، وهو يعد حوالى
خمسة كيلو مترات شمال أريحا. ولقد كشف عنه العالمان بارمماك Baramak
وهملتون Hamilton فى المدة ما بين عامى ١٩٣٠م-١٩٤٨م . ويرجع نسبة
هذا القصر إلى حكم هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ) (٧٢٤-٧٤٣م)
ويتميز هذا القصر بعظم اتساعه، وبالرغم من أنه يشتمل على أكثر عناصر
تصميم القصور الأموية إلا أنه ينفرد بأساليب معمارية فنية لا يوجد لها مثيل فى
سائر القصور السابقة .

يحتوى هذا القصر على ثلاثة أبنية ضخمة : ١- مبنى للسكن ويشمل
قاعة للبلاط وغرف الإدارة وغرف الحريم ويتوسطها فناء مكشوف، ٢- مسجد
للصلاة، ٣- الحمام الخاص بالخليفة وحاشيته ، ويقع فى الجهة الشرقية من
مبنى السكن ويفصله عنه فناء مربع مكشوف. ولقد أقيمت هذه المباني على
جانب فناء امامى مستطيل الشكل يربط هذه الأبنية بعضها ببعض ، ويبلغ طوله
٣٠٦ أمتار وعرضه ٤٠ مترا . ويحيط بالفناء أروقة ذات أقواس ، ومدخله من
الناحية الجنوبية منه، كما توجد فيه بركة تتوسطها نافورة ومن حولها نماذج من
الجص و الحجارة لطيور مختلفة و حيوانات، ويعطر النافورة قبة صغيرة محاطة
بمئمن، وتحمل القبة و المئمن أقواس ترتكز على أعمدة ضخمة . ويذكرنا هذا
التصميم بمبنى قبة الصخرة .

ويتميز هذا القصر بوجود حمام آخر كبير خارجه أعد خصيصا
لهشام وحاشيته، ويتميز بكبر حجمه وبكثرة القباب الموجودة بسقفه. ويتكون
مبنى هذا الحمام من ايوان مربع مزود بثلاثة محاريب كبيرة فى كل من جوانبه
الأربعة ، وتغطى أرض هذه المحاريب طبقة من الفسيفساء المزخرف ،
ويتكون سقف هذا الايوان من قباب وعقود على ارتفاعات متفاوتة ونحملها
أقواس كبيرة ترتكز على ١٦ عمودا ، وتقع بالجهة الجنوبية للحمام بركة
للاستحمام . كما يلحق بالركن الشمالى الغربى للحمام ايوان صغير ذو قبة
يرجع من جمال زخارفه أنه كان مخصصا لجلسات الأمير الخاصة. ويوجد
بجدران هذا الايوان زخارف جصية بارزة لوحداث حيوانية وطيور ، وتغطى
أرضيته زخارف تجريدية من الفسيفساء تشابه زخارف أرضية الحمام . ويوجد

في الجدار المواجه لمدخل الايوان باب يؤدي إلى غرفة يأوى إليها الخليفة إذا ما فرغ من الحمام ، ويوجد بالقسم الخلفي لها غرفة صغيرة على شكل حنية كسيت أرضيتها بالفسيفساء الجميلة المزخرفة برسوم تمثل شجرة رمان أو نارنج مورقة يقف على جانب منها زوج من الغزلان يرعيان العشب الأخضر ، وعلى الجانب الآخر اسد ينقض على غزال ثالث، وتبدو زخارف هذه الأرضية وكأنها سجادة، وقد استطاع الفنان بمهارة توضيح الاستدارة والعمق في عناصره النباتية والحيوانية باستخدام ألوان فاتحة وقائمة فسي الفسيفساء ، وتزين جدران هذه الغرفة ونوافذها زخارف من الجص البارز بأشكال نباتية وهندسية وأخرى لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عارية ، كما زخرفت الأسقف فوق الأبواب بالجص المفرغ . وتقع بالجهة الشمالية للحمام غرف عديدة مجهزة بما يلزم الاستحمام من الماء الدافئ والهواء السلخن ، وأخرى لمسح الجسد بالزيت . وبوابة هذا الحمام هي صورة مصغرة لمدخل القصر ، إلا أنها أكثر منه زخرفة . فيعلو مدخلها قبة صغيرة مزخرفة بحنفيات وفي كل حنية منها تمثال جارية نصف عارية ورجل يرتدى إزارا، كما يوجد فوق المدخل تمثال رجل يقف على منصة يحملها أسدان متدبران، ربما يمثل الخليفة نفسه . وتصميم مسجد هذا القصر مقتبس من الجامع الأموي بدمشق . وقد عثر على هذه الرسوم الجميلة من الفسيفساء في قصر هشام بن عبد الملك الذي كشفت أطلاله دائرة الآثار الفلسطينية في خربة المفجر على مقربة من أريحا . وكانت أعمال الحفر قد بدأت في هذه المنطقة سنة ١٩٣٥ وكشفت عن اطلال هذا القصر الأموي.

ويلاحظ في عمارة هذا القصر التأثير بالعناصر الهندسية التي كانت معروفة قبل العهد الإسلامي ، فالسور المحصن والبوابات المدعمة بأبراج المراقبة كانت معروفة عند الرومان ، كما أن وسائل الرفاهية الموجودة في الحمامات كانت مقتبسة أيضا من الحمامات الرومانية .

وبينما تتشابه معظم القصور الأموية مع تصميم خربة المفجر ، نجد أن قصر المشتى ينفرد بتصميم خاص يستمد من القلاع الرومانية وقصور ملوك العرب قبل الإسلام.

٢- الحمامات ، -قصر عمرا في الشام :

بقي بناء الحمامات في العهد الإسلامي ، استمرارا لتقاليد فن عمارة الحمامات في الشام ، والذي كان سائدا منذ بداية العصر الهلنستي، ثم ازدهر في العصر الروماني، حيث نرى آثاره في أنطاكية مثل حمامات كاليغولا وهادريان ، وفي حمامات أفاميا ، وتدمر . وفي بصرى وشهباء وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام ، القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل Caldarium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الإسلامية البراني ، وهو القسم البارد ، والأوسط ويقابل القسم المعتدل ، والداخلي وهو القسم الحار . أما القسم

أى بيت النار ، فهو نفسه المسمى Hypocauste الذى يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة أنابيب فخارية أو حجرية بين أجزاء الحمام .

وكانت الحمامات من الأبنية الهامة فى العالم الإسلامى ، وذلك لأهميتها فى النظافة والتطهير . وقد تلاحظ أن معمارى هذا الزمان اتخذوا أسلوبا معينا فى التصميم بحيث يتيح للمستحم أن ينتقل تدريجيا من الجو الحار إلى الجو البارد حتى لا يصاب بأذى . والحمامات من أقدم الآثار الإسلامية التى شاع فيها استخدام الرسوم والزخارف ومن أهم الأبنية التى تنسب إلى الأمويين قصور بناها الخلفاء فى بادية الشام كقصير عمرا وحمام الصرخ وقصر المشتى وقصر الطوبة - وهذه القصور كان يلجأ إليها الأمراء حين تنتشر الأمراض فى المدن ، كما كان يذهب إليها الأمويون للصيد ، وكان الجزء منهم فى تلك القصور حماما كما فى قصير عمرا ، وحمام الصرخ - وكان البعض الآخر يشبه الحصون الصغيرة.

ويقع قصير عمرا على بعد نحو خمسين ميلا شرقى عمان - ويرجع الفضل فى الكشف عنه إلى البعثة العلمية التى كان يرأسها الأستاذ الواموزيل Jloi Muzil ، والتى أتت لها أن تكشف عن هذا البناء لعلماء الآثار عام ١٨٩٨م - كما صورت هذه البعثة النقوش الجميلة والصور التى كانت تحلى جدران هذا البناء الذى دب التلغ إلى معظمها.

ويتكون هذا القصر من قسمين رئيسيين: هما قاعة الاستقبال ، والحمام الساخن . أما قاعة الاستقبال فهى مستطيلة التخطيط ويغطيها ثلاثة أقبية نصف إسطوانية ، أو نصف برميلية ، يفصلها عن بعضها عقدان عرضيان ، وهذه الطريقة التى نجد فيها العقود العرضية تحمل الأقبية الطولية - طريقة ساسانية أخذها العرب عن إيران ، فشوهت فى طاق ايوان بالكرخ ، كما وجدت واستعملت بعد ذلك فى جهات كثيرة كما فى طاقات مداخل بغداد التى شيدها أبو جعفر المنصور وفى بعض غرف قصر الأخضر العباسى.

وفى نهاية القبو الأوسط لقاعة الاستقبال ، على محور مدخل قصير عمرا ، توجد حنية العرش ، وهى مغطاة بقبو نصف إسطوانى أقل ارتفاعا من سقف أقبية قاعة الاستقبال ، ويحلى صور الحنية صورة الخليفة وهو جالس على عرشة ، وتكتنف الحنية من جهتيها غرفتان لخلع الملابس ، وأن أسقفها أقل ارتفاعا من سقف قاعة الاستقبال ، وليس بها نوافذ ، ويغطى كل منهما قبو نصف إسطوانى ينتهى بسطح نصف كروى . ويتضح فى تصميم الحمام نظام الحمامات الرومانية حيث توجد الثلاث حجرات الباردة ودافئة والساخنة لكى يتحقق التدرج فى السخونة والبرودة للمستحم فلا يصاب بأمراض البرد.

ويقع الحمام الساخن إلى يسار قاعة الاستقبال ويشمل ثلاث غرف رئيسية هى على الترتيب : الغرفة الباردة ويدخل إليها من قاعة الاستقبال ، ويغطيها قبو نصف إسطوانى محوره عمودى على محور قاعة الاستقبال ، ويلبها الغرف الدافئة وهى مغطاة بقبو متقاطع ومنها إلى الغرف الساخنة وهى مغطاة بقبو

نصف كروية محمولة على أربعة مثلثات كروية . والبناء مبنى من الحجر الجيرى الأحمر ، والأقبية تغشيها طبقة سميكة من الملاط ، كما كانت تغشى الأرضية بلاطات من الرخام يجرى بأسفلها مواسير البخار الساخن ، كما كان الحال فى حمامات كراكلا بروما .

ولعل شهرة قصير عمرا ترجع إلى وجود الصور الحائطية فى مثل هذا الوقت المبكر من الإسلام وكراهية التصوير عامة عند المسلمين . أما حكم الإسلام فى التصوير فإن رجال الحديث ينسبون إلى النبى عليه السلام عدة أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل تماثيل لها . والحق أنها لا تمثل إلا رأى السائد بين رجال الدين فى بداية القرن الثالث الهجرى ، الذى اشتغل فيه العلماء بجمع الحديث . والواقع أن النبى ومن جاء بعده من الخلفاء الراشدين ثم المتمسكين بالدين من الأمويين والعباسيين نهوا عن تصوير الكائنات الحية ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل و الصور التى قد تتسبب فى الخلق عز وجل ، أو تدعوهم لعبادتها . ولما بُعد عهد العرب بالوثنية و زال خطرها أفتى العلماء بعدم تعارض التصوير بتعاليم الدين الحنيف .

ويحلى جدران قصير عمرا وأقبيته من الداخل صور مدنية شتى ملونة من النوع المعروف باسم "الفريسكو" Frisco - ذات الألوان المختلفة كالبنى الغامق والفاتح والأزرق الفاتح والجنزارى والأصفر المعتم . وتضم هذه النقوش الحائطية رسوم راقصات ونساء شبة عاريات ، ورسوم صيد واستحمام ، ورسوما رمزية لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ والحب عند الإغريق . كما تشتمل أيضا رسوما تمثل مراحل العمر المختلفة وهى الفتوة والرجولة والكهولة ، مرسومة داخل مناطق مربعة أو معينة ، ورسما لقبة السماء أو دائرة الفلك ، وبعض النجوم مع رسم البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية وحرف صناعية وأشكال رمزية . وأهم نقوش قصير عمرا نقشان أولهما رسم الخليفة وهو جالس على عرشه فى صدر حنية العرش ، ويحف به شخصان وفوقه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين - وكسنت توجد على عقد المظلة كتابة كوفية تطرق التلف إليها . والنقش الثانى لصورة مشهورة تعرف باسم صورة أعداء الإسلام وأهميتها ترجع إلى تساريخ قصير عمرا - وقوام هذه الصورة ستة أشخاص مرسومين فى صفين ويلبسون ملابس فاخرة ، وفوق رؤس أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لا تزال باقية . وهؤلاء الأشخاص هم من اليسار إلى اليمين قيصر (فى الصف الأول) والثانى رودريق (فى الصف الخلفى) وهو آخر ملوك القوط فى أسبانيا ، وقد قتله العرب سنة ٩٣ هـ - ٧١١ م فى معركة شريش - والثالث (فى الصف الأول) فوقه كلمة كسرى (فهو ملك الفرس) - والرابع (فى الصف الخلفى) وفوق كلمة النجاشى (فهو ملك الحبشة) .

وقد رجح فان برشم أن الأشخاص المرسومين فى الصف الأمامى هم ملوك إمبراطوريات كبيرة فى حين أن المرسومين فى الصف الخلفى هم ملوك

دول صغيرة - كما يقابل ترتيبهم مواقع بلادهم الجغرافي من الغرب إلى الشرق ، واستنتج من ذلك أن الشخص الخامس (وهو في الصف الأمامي) وربما كان إمبراطور الصين ، وأن الشخص السادس أحد أمراء الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣هـ / ٧١٢م وربما كان داهرا ملك السند الذي قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣هـ حين فتح تلك الأقاليم . كما استنتج فان برشم أن المرسومين في الصورة هم أعداء الإسلام عامة وأعداء الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك خاصة ، فرجح تاريخ بناء قصير عمرا ما بين (٧١١-٧١٥م) فقد توفي الوليد عام ٩٦هـ / ٧١٥م . ويغلب على صور قصير عمرا التأثير الهليني والبيزنطي والایرانی والعناصر المسيحية الشرقية وبعض الملامح الهندية .

والملاحظ أن تأليف صورة أعداء الإسلام ساساني وأن رسم الیذین مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام شارة من شارات الخضوع نعرفها في النقوش الساسانية وأن الصورة تشبه إلى حد كبير نقشين في بيستون ونقش رستم يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس . ولعل الصورة التي نحن بصددھا منقولة بشيء من التصرف عن اصل إيراني يبدو فيه كسرى لابسا تاجه وحوله أمراء تابعون له .

وتمتاز قبة الغرفة الساخنة بزخرفتها من الداخل برسوم دائرة الفلك ورسوم الدب الأكبر والتنين وغيرهما وهذه الرسوم من الفريسكو أيضا ويلاحظ رسم دائرة الفلك قبل ذلك في معبد دندرة وهي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس . وقد اشتهر قصير عمرا بما فيه من نقوش آدمية على الأسقف والجدران بألوان زاهية وأساليب فنية هلينية وبيزنطية متأثرة في بعض نواحيها بالأساليب الإيرانية إلى جانب العناصر الشرقية المسيحية . التي امتاز بها هذا العصر - كما يلاحظ أن الذين قاموا برسم هذه الصور كانوا يعرفون العربية أكثر من الإغريقية ، ولكنهم لا يتقنونها جيدا مما يرجح أنهم كانوا إما سوريين أو آراميين .

٣- حمام الصرح :

كشف بتلر Batler سنة ١٩٠٥ عن حمام الصرح ، ويقع على بعد ثلاثة أميال جنوب شرقي قصير الحلابات ، وقد زاره الأستاذ كريزول بصحبة فنسنت في سنة ١٩٢٦ - وإلى الأخير يرجع الفضل في رسمه . ويشبه حمام الصرح في تخطيطه قصير عمرا إلى حد كبير فهو مكون من قسمين رئيسيين أيضا هما قاعة الاستقبال والحمام - إلا أنه يختلف عن قصير عمرا في تدبب عقوده وأقبية - وفي طريقة الدخول إلى الغرفة الباردة للحمام في كليهما فبينما تتجه يسارا في قصير عمرا - فإننا نتجه إلى اليمين في حمام الصرح . وتمتاز القبة في الغرفة الساخنة بحمام الصرح بأنها مضلعة من الداخل وكانت مغطاة بطبقة من الملاط ومغشاة بكسر الخزف - كما يذكر بتلر أنها كانت مغطاة أصلا بالحصي . وبناء حمام الصرح من الحجر ذي المداميك المنتظمة ويرجع

تاريخه ما بين (٧٢٥ - ٧٣٠) لم لما بينه وبين قصير عمرا من شبه كبير .
ولقد كانت جدرانه مغطاة أيضا ، بالصور الملونة لم يبق منها إلا آثار ضئيلة ،
ومع أن دراسة القصر غير ممكنة إلا أن الحمام يبدو بوضوح حتى أنه من
المعتقد أن هذا الحمام أقيم دون أي مقر آخر .

٤- قصر المشتى:

ينسب بناء هذا القصر إلى الخليفة الأموي "الوليد الثاني" (١٢٥-
١٢٦هـ) (٧٤٣-٧٤٤م) ويقع على بعد عشرين ميلا أو ٣٢ كم جنوب شرقي
عمان - عاصمة الأردن- وقد كان للأستاذ لايارد Layard فضل الكشف عنه
في عام ١٢٥٦هـ / ١٨٤٠م -وقام ببحثه ودراسته الأستاذ شولز - وقد جنى
ثمرات أفكارهم بعد ذلك كثير من علماء الآثار. أمثال : الأستاذ كريزول
وترسترم وروولش وديلافوي وموزيل ولانمس وغيرهم . ولذلك قام جدل كبير
بين العلماء حول عروبة هذا القصر ونسبته إلى العصر الأموي . بعد أن ثبت
ذلك بمقارنات معمارية مع قصور ومساجد أموية لا شك بهويتها . ويؤكد ذلك
العثور على نص تاريخي يجعل هذا القصر من قصور الوليد الثاني. وقصر
المشتى قصر صحراوي غير تام البناء ، وفي حالة مهدمة ، وقد نقلت أهم
الأجزاء من الزخارف المحفورة في الحجر الجيري في المواجهة الجنوبية إلى
برلين مهداه من السلطان عبد الحميد إلى القيصر غليوم الثاني . وقد وضعت
في متحف القيصر فردريك ببرلين منذ سنة ١٩٠٣ .

والقصر مستطيل التخطيط ويبلغ طوله نحو ١٠٠ متر ويحيط بالقصر
سور مربع طول ضلعه من الداخل حوالي ١٤٤ مترا مربعا ، وحائطه
الخارجي تكتفه ٢٥ من أبراج نصف دائرية عدا برجا المدخل فهما نصف
متمنين ويتوسط المدخل واجهته الجنوبية - كما أن القصر مقسم من الداخل إلى
ثلاثة أقسام رئيسية تتجه من الشمال إلى الجنوب - وعرض الجزء الأوسط ٥٧
مترا وكل من الجانبين ٤٢ مترا - والمباني الداخلية مبنية بالطوب وترتكز
على قاعدة من الحجر مكونة من أربعة مداميك أفقية . وسمك الحائط الداخلي
١.٧٠ مترا وقطر الأبراج ٥.٢٥ مترا وتبتعد ١٩ مترا عن بعضها أو يبتعد
الواحد عن الآخر بهذه المسافة ، ويتكون شكل الواجهة الجنوبية من عدة مثلثات
معتدلة ومقلوبة بحيث تظهر في مجموعها على شكل خط منكسر ، وفي وسط
كل مثلث حفر بارز على شكل وردة ، وبأسفلها في المثلثات المعتدلة
موضوعات زخرفية متنوعة بعضها يمثل حيوانين متقابلين يفصلهما إناء -
والأرضية مكونة من زخارف نباتية جميلة محفورة على الحجر - ويلي
المدخل ردهة توصل إلى فناء مربع التخطيط مساحته ١٤ مترا مربعا - و
يكتنف ردهة المدخل من جهتيها حجرات مكونة من طابقين كما توجد إلى يمين
المدخل غرفة مستطيلة في حائطها الجنوبي محراب أو تجويف عبارة عن حالية
في الحائط مما يدل على أن تلك القاعة كانت تمثل "مسجد القصر" .

و يلي الفناء الأول فناء كبير مساحته ٥٧ مترا مربعا ، يليه القسم الملكي
للقصر و يتكون من قاعة مقسمة إلى ثلاث بلاطات علي تخطيط البازليكا ،

وتنتهي بقاعة العرش المكونة من ثلاث حنيات نصف دائرية التخطيط. و يكتنفها من جهتيها بيوت مكونة من زوجين من الغرف ، ومسقوف بأقبية ، ويفصلها فناء. فهناك توجد ٤ مجموعات من هذه البيوت حول قاعة العرش في قصر المشتى ، ونظام البيت كما كان متبعاً في سوريا قبل الإسلام من حيث نظام الغرف و وضعها بالنسبة للفناء ، ويلاحظ أن الأبواب تتوسط الجدران التي تفتح على الفناء المتوسط ، وأقبية الغرف مكونة من طوبة و نصف ، و مبنية بدون فجوات كما هو الحال في بناء الأقبية في الشرق ، و الطوب مربع الشكل ، والعقود مدببة ، ووجه العقد ظاهر فيه شكل الطوب بحيث يظهر مسطحه المربع ، و توجد دورات للمياه في بعض الأبراج المتصلة بالحائط الخارجي و يلاحظ أن جدران القصر الداخلية وأقبية قد شيدت بالآجر أما العقود والأركان فهي من الحجر ، وترجع شهرة هذا القصر إلى الزخارف الجميلة المنقوشة على جدار واجهة المدخل الخارجي .

٥- قصر الطوبة:

نظام البيت في قصر الطوبة يتبع نظامه في قصر المشتى و يقع القصر في وادي غداف على بعد ٦٠ ميلاً جنوب شرقي عمان و ينسب بناؤه أيضاً إلى الخليفة الأموي " الوليد الثاني " وقد اكتشف هذا القصر عام ١٨٩٨ العالم موزيل وذلك قبل أيام من اكتشافه لقصور عمرا . وقد قام بوصف هذا القصر في دراساته التي نشرها عام ١٩٠٢ . ويبلغ طول القصر ١٤٠ متر وعرضه ٧٣ متراً وتدعم جدرانه الخارجية خمسة أبراج نصف دائرية من الشمال وبرجان من الشرق والغرب إضافة لأربعة أبراج في الزوايا بشكل دائري . أما في الجنوب فيوجد برج في وسط الجدار . وإلى جانبي المدخلين برجان مربعان وينفتح كل مدخل نحو فناء محاط بغرف مختلفة المساحة منفتحة على بعضها . و يعتبر تخطيط قاعة العرش في قصر المشتى تخطيطاً جديداً و يظهر لأول مرة في سوريا في هذا القصر و يتبع نظام الغرف في بيوت قصر المشتى النظام البابلي و هو النظام الذي اتبع في سوريا قبل بناء قصر المشتى فقد وجد قبل ذلك في " قسطل " على بعد أربعة أميال إلى الغرب من قصر المشتى - كما وجد مثل هذا النظام في الطابق العلوي من قصر خزانة و السذي يرجح الأستاذ كريزول أن تاريخ بناؤه يرجع إلى ما قبل الإسلام. أما الأصل في تخطيط القاعة على شكل ثلاث حنيات نصف دائرية فقد شوهد قديماً في الحمامات الرومانية في تونس في " تلبنة " ثم وجدت بعد ذلك في الغرفة الساخنة في الحمامات الرومانية في " لمبسة " بالجزائر ثم في روما بعد ذلك في عدة أماكن - أما في الشرق فقد وجدت في سوريا بكنيسة يوحنا البطريرك (٤٥٠ - ٤٦٠ م) ببيت المقدس . كما وجدت أيضاً عدة أمثلة في شمال أفريقية بنيت في النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي وذلك في تبسة وغيرها .

وقد استعمل هذا التخطيط لأول مرة كقاعة للعرش في أحد القصور في مدينة "بصرى" - ويرجح الأستاذ بتلر أن تاريخ بناء هذه القاعة يوافق تاريخ

بناء كنيسة بصرى أى ما بين (٥١٢-٥١٣ م) ثم وجدت أيضا فى قصر بن وردان سنة ٥٦٤م

وقد كان انشاء تخطيط قاعة العرش على شكل ثلاث حنيات نصف دائرية تتقدمها قاعة على شكل البازليكا لأول مرة فى مصر فى مدينة (سوهاج) فى الدير الأبيض والدير الأحمر (٤٤٠ م) مما كان له أثره فى تخطيط قاعة العرش بقصر المشتى والبازليكا هى طراز من العمائر عرفت فى العصر الرومانى حيث تشيد العمارة على مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام بواسطة صفين من الأعمدة يجتمع فيها الناس لحل مشاكلهم.

أما زخارف واجهة قصر المشتى - فهناك عدة عناصر وتأثيرات بيزنطية وهيلينية وساسانية تلاحظ بوضوح فى الزخارف النباتية والحيوانية وبعض تلك الزخارف النباتية تشبه الزخارف القبطية التى وجدت على بعض التحف فى مصر - وقصارى القول فإن قصر المشتى حافل بالزخارف الحائطية المحفوظة على الحجر الجيرى والتى تعتبر بحق من أهم الأمثلة لتلك الصناعة فى العصور الأموية.

ذكرنا أن الشكل المعمارى للمساكن والقصور التى ظهرت فى بداية الإسلام هو تطبيق للتقليد المعمارى المحلى الذى اقتضته ولا شك تقاليد الحياة الاجتماعية المحافظة والمغلقة ، والظروف المناخية القاسية أحيانا ، ولقد كان نظام العمارة المدنية مستمرا فى بلاد الشام حتى فى العهود القديمة حيث نراه واضحا فى تقسيم المنازل إلى قسمين رئيسيين ، الأول ممر وفناء حول الغرف ، والثانى وفيه غرف النوم والطعام والغرف الخاصة . وتحيط الغرف بفناء لترطيب الجو .

ومع ذلك فإن نظام عمارة القصور والبيوت السكنية فى بلاد الشام استمر مشابها لنظام عمارة القصور منذ العهد الأموى ، ويوضح ذلك بمقارنة ما كشفت عنه الدراسات والحفريات فى قصور الأمويين فى الشام ، مع ما نراه ماثلا حتى الآن فى الشام وفى الأندلس من بيوت مأخوذة فى طرازها ونظام عمارتها عن تقاليد من عمارة المنازل الشامية الأموية ، مع ما أضيف إليها من زيادات ، أصبحت أساسية فى نظام العمارة المدنية .

وأصبحت هذه البيوت تتألف من أقسام تقليدية لا بد أن توجد فى أكثرها ، وهى الدهليز الطويل والباحة السماوية ، الإيوان ، القاعات الشتوية فى الجهة الشمالية من الباحة وذلك لتكون معرضة لأشعة الشمس والقاعات الصيفية ذات الفسقيات المائية وهى تقع فى الجهة الجنوبية ذات سقوف عالية لتخفيف الحر وتأمين الجو الرطب . ويقسم البيت الشامى إلى ثلاث أقسام رئيسية :

١ - القسم الخارجى وفيه المدخل .

٢ - الأوسط وهو الرئيسى فى المسكن ويتضمن قاعات الاستقبال والجلوس .

٣ - القسم الثالث وهو الخاص بغرف الحريم .

٦ - قصر الحير الغربى :

هو قصر هشام بن عبد الملك والذي كان يطلق عليه اسم الزيتونة ، أما اسم الحير فهو استعارة من معنى السور الذي يحده . ويعتقد العالم شلوبرجيه أن مكان هذا القصر كان يوجد دير غاني بناه الحارث بن جبلة . وكان سد خريقة يغذى القصر بالماء عن طريق قناة تنتهي بخزان يبعد ١٦.٥ كم عن السد . ثم يغذى ماء الخزان القصر والحمام والحديقة والطاحونة والخان والجامع بالماء اللازم . ويقع الحمام شمال القصر على بعد ٣٠ مترا من البرج البيزنطي . وهو مقسوم إلى قسمين ، قسم بارد وقسم دافئ ، وقد فرشيت ارض الدافئ بالرخام ، كما طليت الجدران بطلاء ملون تقليدا للرخام

وشكل قصر الحير الغربي مربع طول ضلعه ٧٠ × ٧١ متر وجداره الخارجى مدعم بأبراج مستديرة ، ماعدا الزاوية الشمالية الغربية حيث البرج البيزنطي الذى أعيد استعماله . وبأبراج نصف دائرية تدعم أواسط الجدران الثلاثة ، عدا الجدار الشرقى حيث تنفتح بوابة يحيط بها من الطرفين برجان نصف دائريين مزخرفان . وبناء هذا القصر من الحجر إلى ارتفاع مترين ثم من الطرب والآجر مع عوارض خشبية .

وتتصل البوابة بواسطة دهليز بالفناء المحاط بأروقة محمولة على عمد قديمة ، ويوجد فى وسط الفناء حوض صغير ، وترتفع حول الفناء البيوت فى طابقين . وترى قاعات القصر وحجراته مرتبة ضمن بيوت سنة مستقلة عن بعضها ، بيتان فى الجهة الشرقية ومثلها فى الجهة الغربية وواحد فى الجنوب واخر فى الشمال ، ويحوى كل بيت من ٨ - ١٣ قاعة أو حجرة . ولقد اكتشف درجان خشبيان يؤكدان وجود طابق ثان ، ولقد عثر على درابزين رواق الطابق الثانى وهو عبارة عن قطع جصية منحوتة .

وكانت بيوت الطابق الثانى وغرفه مطبقة لنظائرها فى الطابق الأرضى . وكان النور يدخل إلى الحجرات عن طريق كوات . أما الفتحات الداخلية فكانت نوافذ على مشبكات جصية رائعة التكوين .

ويستدل على تاريخ هذا القصر من كتابتين ، الأولى نقش على كتف أحد أبواب الخان وهو محفوظ حاليا فى المتحف الوطنى بدمشق ونصه " بسم الله الرحمن الرحيم ، لا اله إلا الله وحده لا شريك له ، أمر بصناعة هذا العمل عبد الله هشام أمير المؤمنين أوجب أمره ، عمل على يد ثابت بن ثابت فى رجب ١٠٩ هـ أما الكتابة الثانية فهى على حجر رخامى ٧٥ × ٦٥ سم ونصها : من هشام أمير المؤمنين إلى الوليد بن العباسى أحمد الله إليك . وهذه الرقعة محفوظة فى المتحف الوطنى بدمشق .

٧- قصر الحير الشرقى :

يقع هذا القصر على بعد ١٠٥ كيلو مترا شمال شرقى تيمر وعلى مسافة ١٠ كيلومترا جنوب الرصافة وقد كتب عنه البرت جبرائيل A . Gabriel كما كتب عنه كريزويل وأولينج جرابار . وتعتبر منطقة قصر الحير الشرقى مدينة معدة لسكنى حاشية الخليفة ، ويرجع هذا القصر الى عهد هشام . يؤيد هذا الكتابة التى عثر عليها فى القصر ونصها :

بسم الله الرحمن الرحيم . لا اله إلا الله وحده لا شريك له ، محمد رسول الله ، أمر بصناعة هذه المدينة عبد الله هشام أمير المؤمنين . وكان هذا من عمل أهل حمص على يد سليمان بن عبيد .

ويتألف موقع القصر من قصرين أكبرهما طول ضلعه ١٦٠ متر ، والآخر طول ضلعه ٧٠ متر . وهذان القصران مدعمان بأبراج نصف دائرية . برجان في كل ضلع إضافة لأبراج الزوايا الأربعة .

وينفتح مدخل القصر الكبير من جهة الجنوب ببوابة كبيرة على طرفيها برجان نصف دائريان وينتهي الدهليز بالفناء المحاط من جميع جوانبه بالغرفة الواسعة ١٦×١١ متر . والقصر مؤلف من طابقين ، وللقصر أربعة مداخل بما فيها المدخل الرئيس وأسوار القصر مبنية من الحجرات المنحوت والآجر ومدعمة بأبراج نصف دائرية ، وبجوار هذين القصرين سور واسع بطول ٦ كيلو مترات مدعم ببنيات . وفي أحد أجزائه فتحات ذات أقواس عادية يمكن إغلاقها بأبواب من الخشب ، وكانت هناك قناة تنقل الماء من مكان بعيد . أما القصر الصغير فله مدخل من جهة الغرب بداخله غرف ذات أسقف معقودة ، وتشير الجدران الخارجية بما فيها من بروزات إلى تقسيمات الجدران الداخلية الرئيسية .

ولم تقدم الحفريات والدراسات دلائل كافية على وجود عناصر زخرفية ولا بد أن ذلك راجع إلى كثرة استعمال هذه القصور خلال عدة قرون (٨ - ١٤) وخلالها تعرضت لإضافات وتحولات أدت إلى ضياع الكثير من المعالم الزخرفية في أبنية هذه القصور .

مميزات العمارة في الطراز الأموي

كان المجتمع الإسلامي في صدر الإسلام يتميز بالبساطة والتشرف والبعد عن الترف بكل مظاهره بعدا مبعثه القلب والإيمان بالله إيمانا عظيما ، ويظهر ذلك واضحا في المساجد الأولى التي أنشئت في المدينة والكوفة والبصرة والفسطاط ، ضمن المدن التي أسست في أماكن خالية في هذه البلاد .

وبتوالي الزمن أخذ حكام المسلمون يقيمون المنشآت العظيمة معتمدين على أهل البلاد التي يقيمون فيها هذه العماير ، تأكيدا لعظمة الإسلام وتدعيما لحكمهم . وقد اعتمد الوليد على عمال من مصر وسوريا عندما أعاد بناء مسجد النبي بالمدينة في عام ٧٠٩م . ويمكن استخلاص المميزات التالية للعمارة الأموية:

١- أغلب العماير التي تركها الأمويون في سوريا ، باعتبارها مقر الحكم ، كانت عمائر عظيمة استخدم في بنائها الحجر في مدايمك بارتفاع بين ٨٠ ، ٩٠ سم للمدماك ، وعقود محمولة على أعمدة رخامية ، وأغلب المساجد كانت مغطاة بأسقف خشبية مائلة على شكل جمالون ، ولا يخفى أن الشام كانت دائما مصدرا أساسيا للأخشاب التي استعملت في حضارات الشرق الأوسط القديمة .

٢- أما المآذن فكانت على شكل أبراج ، ولعلمهم تأثروا في ذلك بأبراج الكنائس التي كانت منتشرة في سوريا وقت الفتح الإسلامي ، وبالرغم من أن التأثيرات السورية كانت بارزة في جميع العماير التي أنشئت حينئذ إلا أن

نلاحظ أن التأثيرات الميزوبوتامية كانت واضحة في زخارف قبة الصخرة وفي تكوين بعض الصور الجدارية "قصير عمرا" كما نلاحظ التأثيرات المصرية في زخارف قصر المشتى، ولعل هذا مرده إلى استخدام صناع وفنيين من جميع البلاد الإسلامية عند إقامة المنشآت الهامة .

٣- إن جوهر العمارة العربية في العصر الأموي كان عربيا إسلاميا ، أما المظهر فقد دخل في نسيجه بعض خيوط من طرز سابقة كالساسانية والبيزنطية، ولكنها سرعان ما كانت تخضع لأساليب خاصة بالفنانين العرب الذين أخذوا ينتجون منها نسيجاً يتميز بأنه عربي في وحدته وعناصره ، وذلك بعد أقل من قرنين منذ أن بدأت الدعوة إلى الدين الجديد .

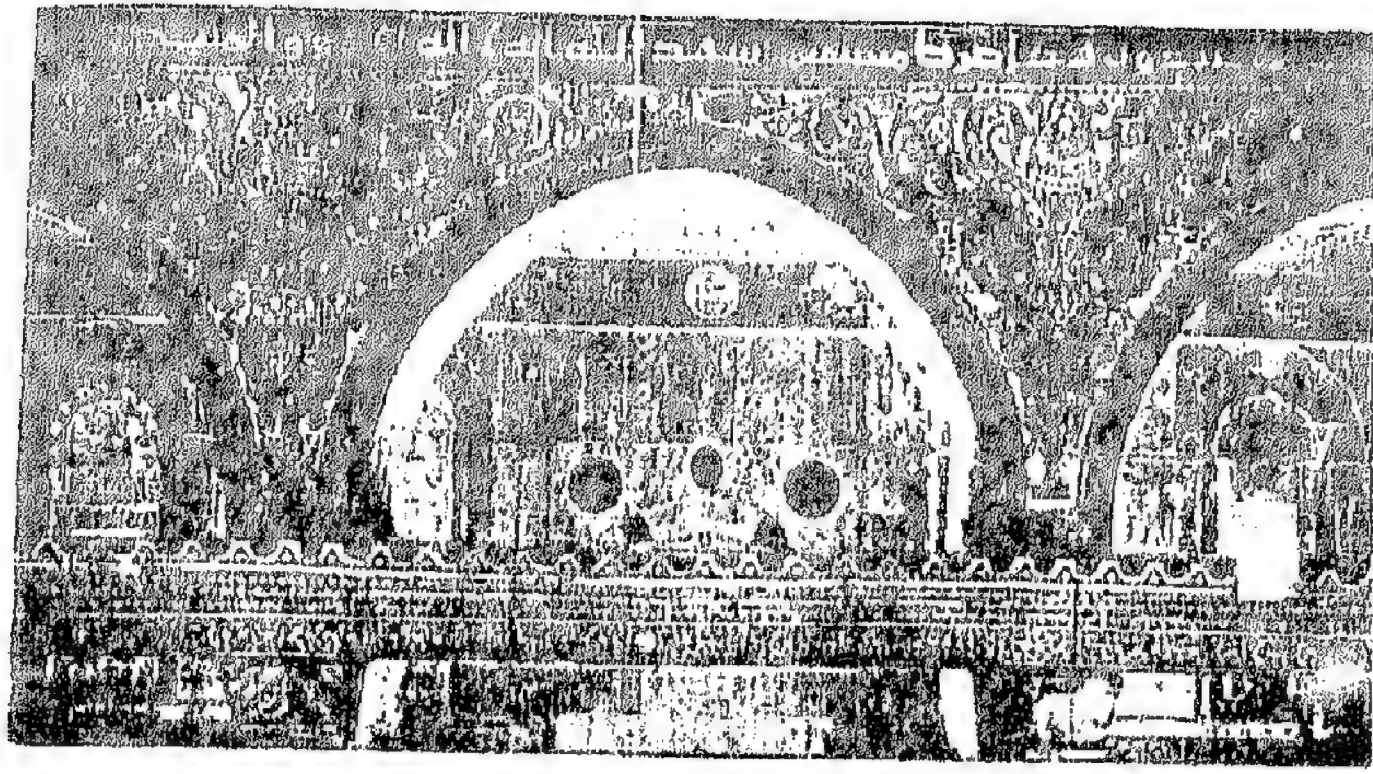
٤- هناك ملاحظة أخرى وهي حب خلفاء بني أمية للمعيشة الصحراوية مما أدى بهم إلى إقامة مجموعة من الاستراحات والقصور الصحراوية مثل قصير عمرا ، وقصر الحير وقصر المشتى وقصر الطوبة . وكانت أغلب هذه المباني تأخذ شكل الحصون ، متأثرة بالحصون المحلية الممتدة من الخليج العربي إلى دمشق، وكانت من الداخل مقسمة إلى بيوت تشتمل على مساكن للاستقبال وفناء وتنظيم الحجرات حول فناء متوسط .

٥- مع قرب نهاية العصر الأموي استعمل الطوب في عمل الحوائط والأقباء، "تأثير عراقي". وقد استعمل المعمارون في العصر الأموي في منشآتهم العقود نصف الدائرية ونعل الفرس والمدبب والمستقيم ، كما استعملوا الروابط الخشبية بين الأعمدة . والأقباء نصف الدائرية التي بنيت بالحجر أو الطوب ، والقباب الخشبية والحجرية مستعملين القطاع الطولي للمخروط في تحويل الجرة المربعة إلى دائرة. وفي التحصينات استعملوا الأبراج نصف الدائرية والمزاغل البارزة Machicoulis ، كما استعملوا الزخارف الهندسية والتخطيط الذي يعتمد على التقسيم الثلاثي كما يشاهد في قصر المشتى ، وهي طريقة لم تتبع من قبل .

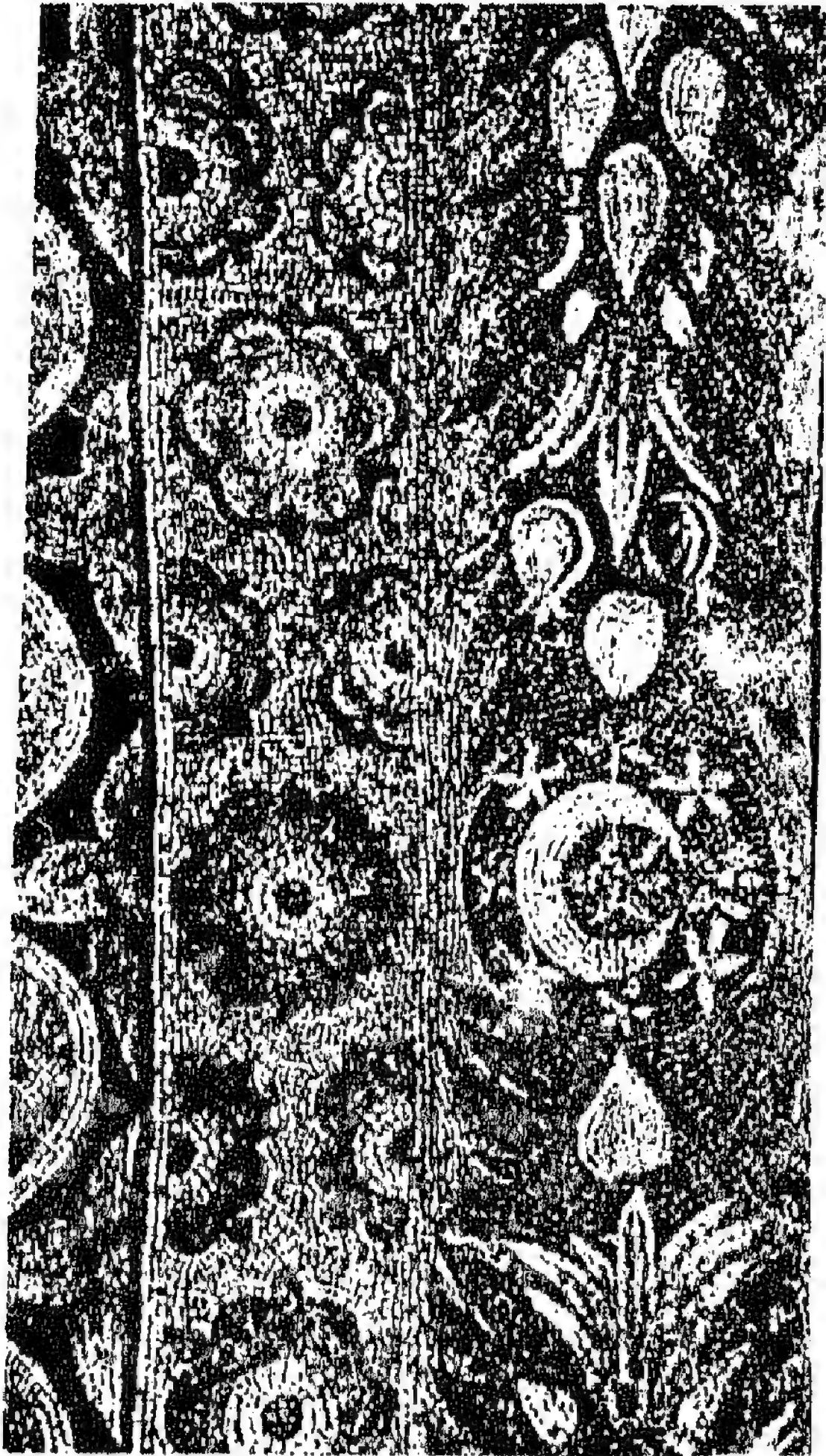
٦- أما من حيث الزخارف الفاخرة ، فقد استعملوا الرخام المشقوق للحصول على تماثل زخرفي من تجاريعه الطبيعية ، وتغشية الحوائط به . بنيت الحوائط الداخلية تزخرف بالفسيفساء على نطاق واسع لم يعرف قبلاً ذلك . وكذلك استعمال الصور الجدارية في موضوعات بها الأشكال الأدمية الحيوانية .

٧- ويلاحظ أن الطراز الأموي لم ينتشر في العراق ولا في إيران ، ذلك لأن المباني التي أنشئت في هذه البلاد منذ البدء تأثرت بالأسلوب المحلي ، وهو استعمال الطوب بدلا من الحجر ، وما يقتضيه ذلك من تغير في التفاصيل المعمارية الأخرى .

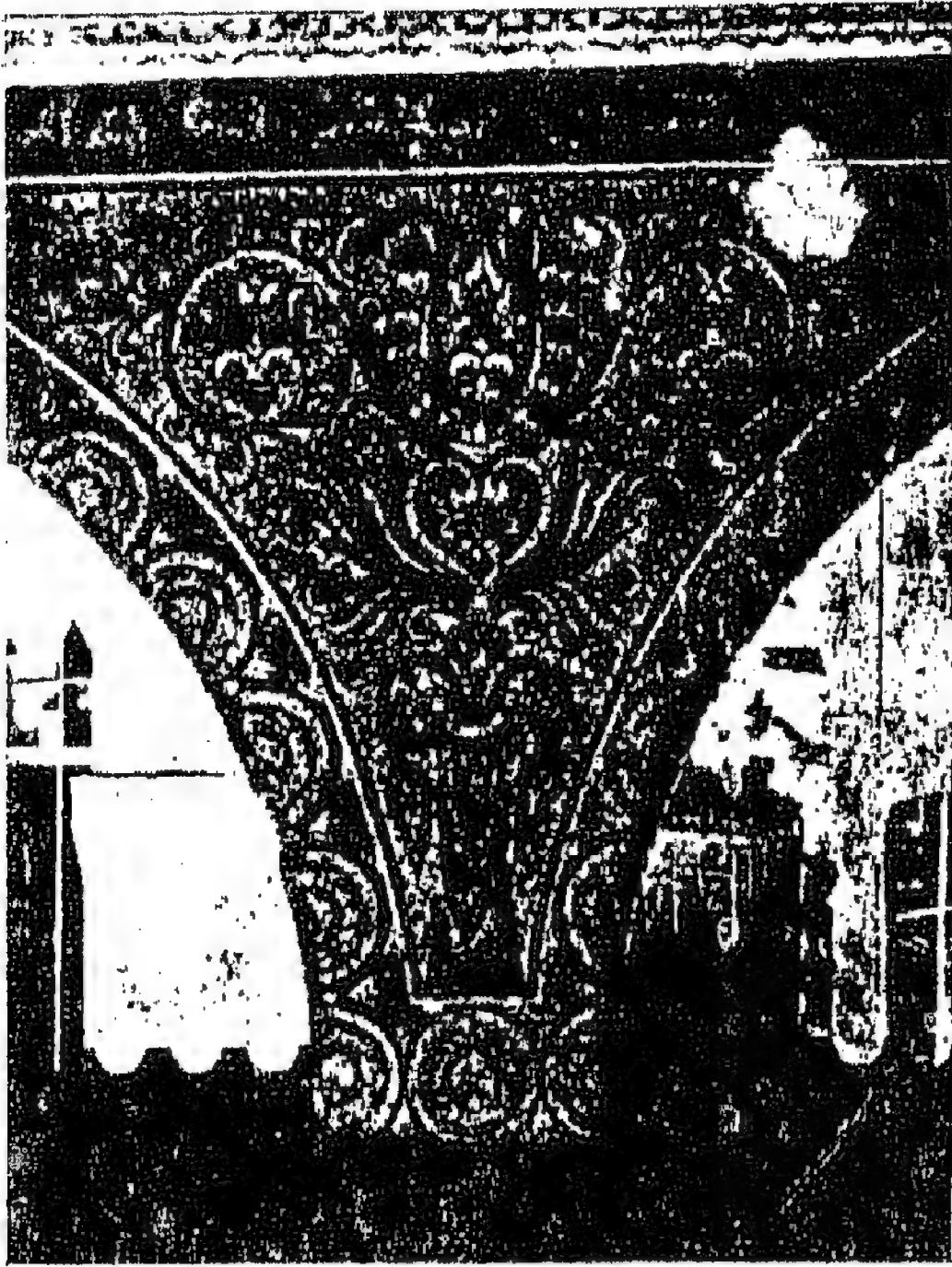
٨- على أن أكثر البلاد تأثراً بالطراز الأموي منذ أول الأمر كانت شمال أفريقيا والأندلس . وبعد بضعة قرون ظهر طراز خاص مميز نطلق عليه الطراز المغربي .



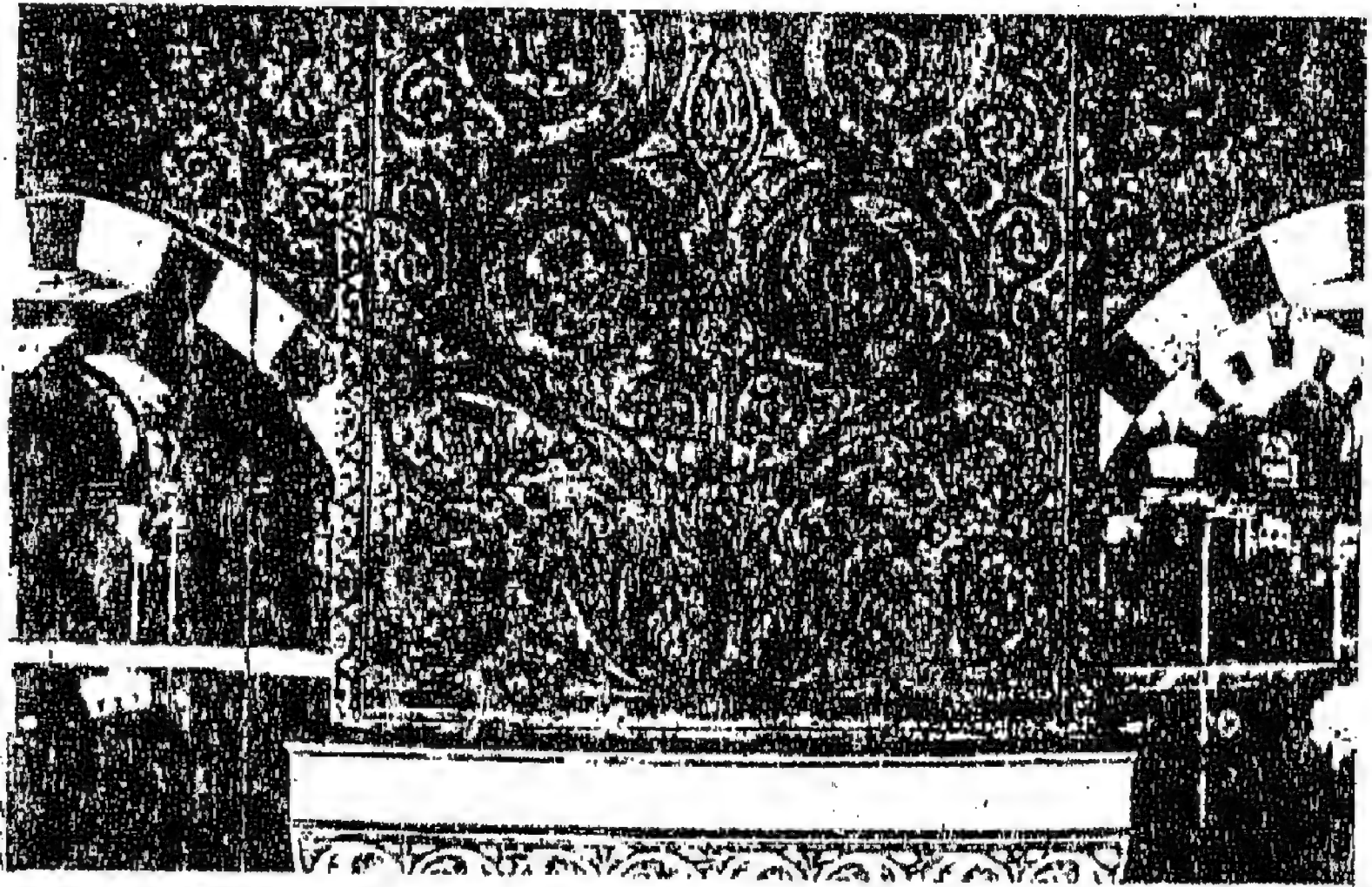
فسيفساء في الوجه الداخلي من المثلث الأوسط بقبة الصخرة في بيت المقدس ، من سنة ٧٢هـ ، اعلاه تظهر الكتابات القرآنية للخط الكوفي المصحف ، واسفله تظهر الزخارف النباتية والهندسية الرائعة الجامعة لعناصر فنية كثيرة ومعظمها معروف في زخارف القسيفساء الرومانية المسيحية الاولى ومنحدرة من الطراز الساساني والهليسينتي.



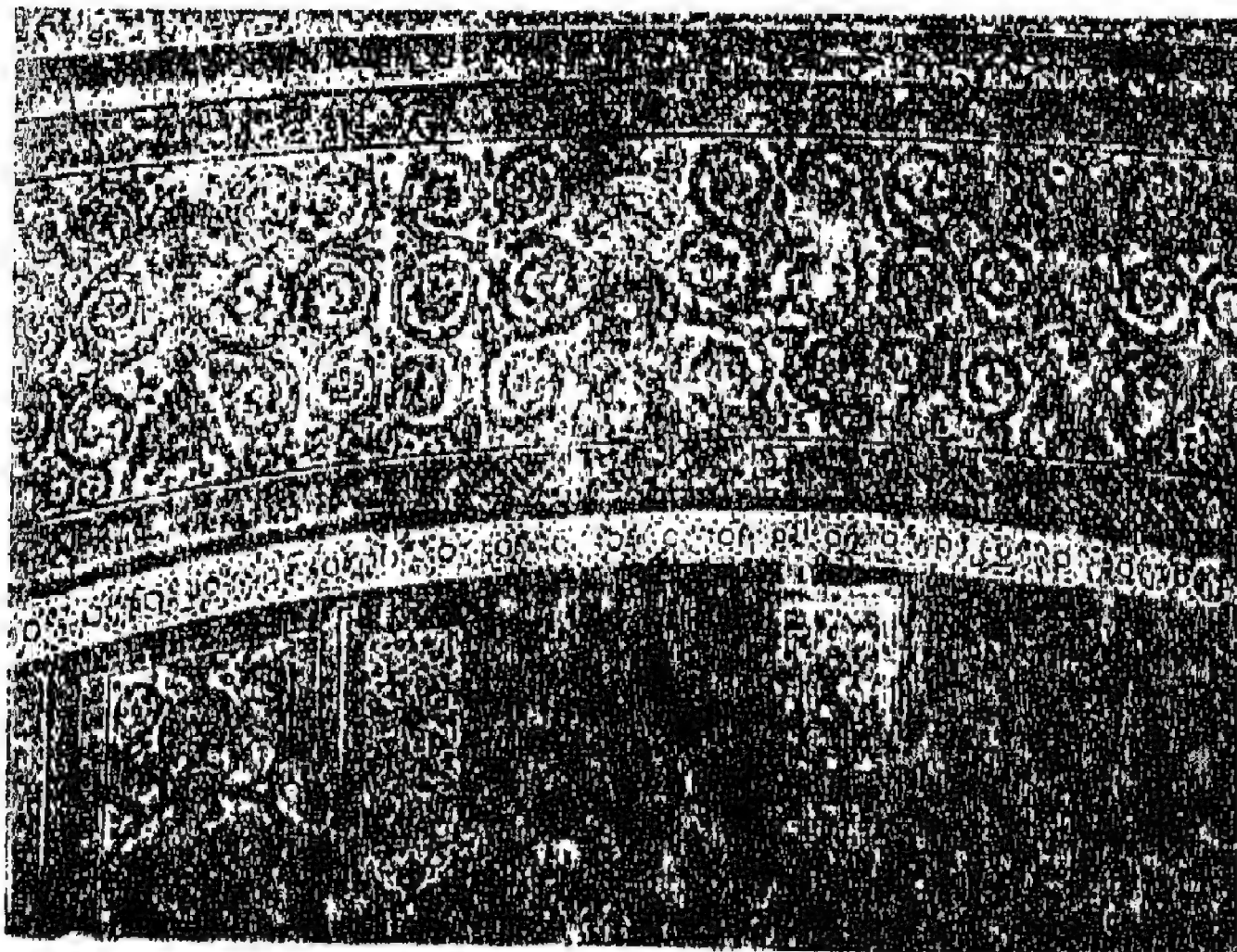
فسيفساء في باطن أحد العقود في المثلث الأوسط بقبة الصخرة في بيت المقدس وقد ملأ الفنان الأرضية بزخارف أوراق ووريدات وثمار الرمان النباتية بشكل هندسي يدل على سابق الخبرة المكتسبة ، ثم رسوم أهلة ونجوم من فنون وادي دجلة والفرات .



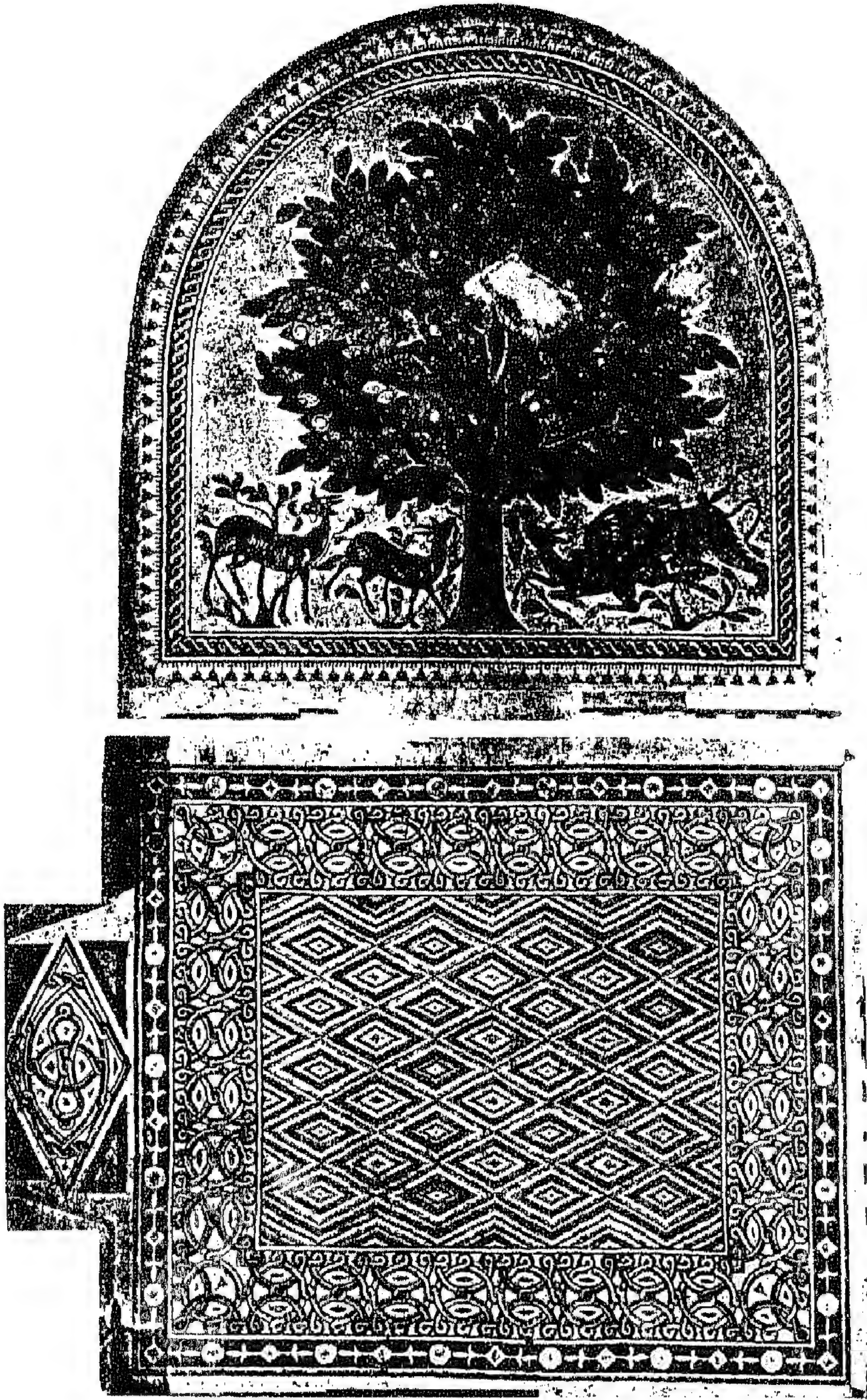
فسيفساء في الوجه الخارجى
من الثمن الاوسط بقبة
الصخرة بيت المقدس .
من سنة ٧٢ هـ (٦٩١ م) .



فسيفساء في إحدى دهانات
القبة ، بقبة الصخرة في بيت
المقدس من سنة ٧٢ هـ
(٦٩١ م) .



فسيفساء في رتبة القبة ،
بقبة الصخرة بيت المقدس .
من سنة ٧٢ هـ (٦٩١ م) .



فسيفساء من الطراز الأموي في أرض الحمام بقصر خربة المفجر من عهد هشام بن عبد الملك يتلاحظ على الجزء العلوي مدى رقة الفنان المصور لرسم الشجرة وفروعها وأوراقها وثمارها ، وكيف تحاول الوعول والغزلان الوصول إلى أوراق الشجر ، ثم احاطة الرسم بإطار زخرفي هندسي لخطوط مضفرة بين خطين متوازيين . أما الجزء السفلي فيتلاحظ مدى إبداع المزخرف في ملأ الفراغ الهندسي مع تنويع الدوائر المتداخلة والمترابطة إلى ما لا نهاية . ثم احاطة الزخارف الداخلية بإطار خارجية متنوعة تدل على مدى الإبداع لدى فنان العصر الأموي الذي تأثر بالفنون الهلنستية والبيزنطية .

عوامل تطور فنون العمارة الإسلامية

إن أكثر التطور نلمسه في طراز بناء المساجد حتى أصبح يشمل الظواهر الرئيسية للمسجد ، كتعدد الأروقة ورفع السقوف على أعمدة من الحجر والرخام وشكل الأقواس والقناطر التي تحمل سقوفاً من خشب الساج أو القباب ، أو التي تعلو النوافذ والأبواب ، وعندما أخذت الدولة الإسلامية بحفظها الواقف من الترف والفتى أدخلت زيادات ثانوية على بناء المساجد ، فأضيفت إليها الأيونات الواسعة والمحاريب المنمقة والمآذن الشامخة المتعددة الشرفات ، ناهيك عن الإسراف في الزخرفة والنقش ، واستعمال أغلى المواد الإنشائية وأثمنها لهذه الأغراض ، كما ألحق ببعض المساجد مدارس خاصة ومارستانات فيها جميع وسائل الراحة من سكن وطعام ، هكذا نرى المسلمين قد انتقلوا ، بعد فترة قصيرة من تأسيس الدولة ، من القناعة بالضرورة اللازم للحياة البسيطة التي كانوا يحيونها ، إلى الترف والبهخ في سبيل إقامة أجمل المباني الفخمة التي تتفق ومركز دولتهم العظيمة . ومن الحقائق المعروفة في تاريخ العمارة والفنون أن الطرز المختلفة تتشابه كلها في مراحل تطورها من حيث الخشوع لعدد من العوامل التي يتأثر بها كل طراز بطريقته الخاصة ، فتوجهه وتؤثر عليه عند نشأته وفي أثناء مراحل تطوره ، وتساعد على خلق شخصيته وطابعه وملامحه ، وهذه العوامل هي :

١ - عامل الدين والمعتقدات الروحية : وبأى هذا العامل في المقدمة في الإنتاج المعماري وكميته ، ذلك أن التقاليد الدينية تتطلب أشكالاً وأنواعاً خاصة من العمارة والفنون التشكيلية والتطبيقية لكي تتحقق أغراض الدين وأهدافه ، بل إن الدين قد يستخدم العمارة والفنون للتأثير على الناس ، ويستخدم الناس العمارة الدينية للتعبير عن شعورهم نحو دينهم ، فكان للإسلام فضل إنتاج شكل محدد يميز لمكان العبادة الإسلامي ، الذي بدأ داراً للرسول وآل بيته في المدينة ثم تحول إلى مسجد تحت حاجة المسلمين وظروفهم بعد هجرتهم مع النبي ﷺ إلى المدينة ، وكانت البساطة في أداء فرائض الإسلام عاملاً في وضع تخطيط سهل لوحداث البناء ، وكان ذلك المسجد النبوي الأول نواة المساجد في جميع البلاد وفي كافة العصور ، ولم يلجأ المسلمون إلى اقتباس أفكار لتخطيط مساجدهم من معابد الوثنيين أو كنائس المسيحيين أو معابد اليهود ، كما فعل الرومان من قبل ، وما فعله المسيحيون عندما اتخذوا لكنائسهم تخطيط البازيليكا الرومانية . ولم يتطلب الدين الخفيف أكثر من جدران تقام بأي مواد بنائية تحدد محيط المسجد وتحفظ حرمة ، ومن سقيفة أو ظلة يحمي بها المسلمون أثناء صلاتهم واجتماعاتهم لتدارس دينهم وأحوال شعوبهم ، وأكبر الاحتمالات

العلمية أن تخطيط المسجد الإسلامي أصبح متكاملًا اعتباراً من عام ٢٤ هـ / ٦٥٤ م ، وذلك عندما تمت الزيادة التي أضافها عثمان بن عفان رضي الله عنه لتوسيع المسجد ، وأصبح ذلك التخطيط النموذج الرئيسي الذي شيدت عليه المساجد الجامعة في كل بلاد المسلمين والذي يعرف بالتخطيط ذي الصحن والظلات ، والظلات هي المساحات المسقوفة التي تتكون كل منها من مجموعة الأروقة ، أي المسافات المتوازية التي تنقسم إليها الظلات ، ويفصل كل رواق عن الآخر صف من الأعمدة أو البدنات ، وهي الأكتاف المتعامدة الأضلاع المشيدة بالبناء .

وفي كل مساجد العالم الإسلامي شرقه وغربه لا توجد اختلافات في تخطيط البناء سوى عدد الظلات وكبر المساحة التي يشغلها المسجد أو صغرها تبعاً لتعداد الأهالي بالمنطقة التي يشيد بها المسجد ، ورغم ذلك فإن كل مسجد يتميز بشخصية أو فردية قائمة بذاتها ... ويعني آخر فإن كل مسجد يتفق مع المساجد الأخرى في الميزات الرئيسية والتخطيط العام ، ويختلف في التفاصيل ، ومن أهم المساجد بعد ظهور الإسلام في الأقطار الإسلامية المسجد الأموي بدمشق الذي بناه الوليد بن عبد الملك عام ٩٦ هـ / ٧١٤ م ، والذي تتمثل في بنائه ظواهر معمارية إسلامية عديدة والذي فيه من الزخارف والفسيفساء مالا يضاهاها أي عمل مماثل عند الرومان ، ومسجد الرقة الذي بناه الخليفة أبو جعفر المنصور عام ١٠٥ هـ / ٧٢٢ م ، أما المسجد الأقصى فقد شيده الخليفة المهدي العباسي عام ١٦٣ هـ / ٧٨٠ م ، وإن أعظم أثر معماري تركه المسلمون في الأندلس هو المسجد الجامع بمدينة قرطبة الذي شيده عبد الرحمن الداخل الأموي عام ١٧٠ هـ / ٧٨٦ م ، وأجمل وأروع ما فيه قبة المحراب وغابة الأعمدة القائمة في حرمه ، والتي تحمل صفين من العقود المتعانقة كأغصان الأشجار ، أما جامع القيروان فقد أعيد بناؤه عام ٢٢١ هـ / ٨٣٦ م ، وتعد مثذنته الضخمة نموذجاً رائعاً لطراز الصوامع المربعة التي كثر استعمالها في المغرب ، كما أن قباب هذا الجامع من أروع مبتكرات الهندسية الإسلامية ، وشيد المسجد الجامع بمدينة سوسة عام ٢٣٦ هـ / ٨٥١ م ، أما المسجد القرويين بفاس أشهر مساجد المغرب الجامعة أنشأته فاطمة القروية عام ٢٤٥ هـ / ٨٥٩ م ، وجامع أبي دلف في شمال سامرا شيده الخليفة المتوكل عام ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م ، وشيد بن طولون جامعاً على جبل يشكر بين عامي ٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٩ م ، وهو ثالث جامع كبير أسس بمصر بعد جامع عمرو وجامع العسكر ، وأنشأ جوهر الصقلي الجامع الأزهر بالقاهرة بين عامي ٣٥٩ - ٣٦١ هـ / ٩٧٠ - ٩٧٢ م ، ويعتبر أهم الآثار الفاطمية في مصر ، ويمثل المسجد الجامع بأصفهان الطراز الثاني لتصميم المساجد في الإسلام ، كما يمثل جامع السلطان أحمد باستانبول الطراز الثالث لتشييد المساجد ، ومثله أيضاً جامع محمد علي بالقاهرة ، وقد شيده بقلعة الجبل بالقاهرة عام ١٢٤٦ هـ / ١٨٣٠ م . ويتضح تأثير العامل الديني عند ظهور الخلاف بين المذهبين السني والشيعة ، فانتشر بناء المدارس

السنية في فارس والعراق (بغداد ، طوس ، البصرة ، خرسان ، أصفهان) ، وأقبل صلاح الدين علي نشر فكرة السنية على أوسع نطاق ممكن في مصر بعد أن تولى السلطة .

٢ - عامل النظم السياسية : التي تسود الأمة وما يتبعها من سلام واستقرار أو حروب وقلاقل ، إذ يترتب على الاستقرار أن تتجه العمارة والفنون نحو النمو والتقدم لخدمة الأغراض المدنية العامة والخاصة ، وتسفر العلاقات الودية للنظم السياسية المتجاورة على التأثير والتأثر بطرز العمارة والفنون أما في أوقات الحرب فإن العمارة والفنون تخضع للنماء في خدمة الأغراض الحربية ، ولتجد الاهتمام ببناء القلاع والحصون والبوابات والمعسكرات ... وقد ذكرنا أن بناء المدارس السنية كان نتيجة الخلاف مع المذهب الشيعي وانتشارها بالذات في عهد صلاح الدين الأيوبي بمصر والشام للقضاء علي أنصار الشيعة ونفوذهم .

وكان المسلمون إذا فتحوا بلداً أنشأوا فيه مسجداً جامعاً دلالة على أن البلد أصبح جزءاً من دار الإسلام ومركزاً من مراكز الدولة ، النتيجة السياسية التي تترتب على ذلك هي أن دولة الإسلام الكبرى تصبح مسئولة عن ذلك الجزء الجديد ، كان إنشاء المسجد الجامع إعلاناً لسيادة دين الله سبحانه ، ولم يكن معناه قط سيادة الغالبين على المغلوبين ، وفي خطب الجمعة الأولى التي ألقيت في الكوفة والبصرة والفسطاط والقيروان لا نجد إشارة قط إلى انتصار أو فتح أو غلبة وإنما نجد فيها شكراً لله سبحانه على أن فتح هذا البلد أو ذاك للإسلام .

٣ - عامل الحالة الاقتصادية : فإن للرخاء أثره علي توجيه العمارة والفنون وأحجامها وأنواعها - كما أن اختلاف ثروات الأفراد تترك أثرها علي المنتجات الفنية ، وتوضح المستوي والمكانة الاجتماعية لكل طبقة من الطبقات .

٤ - عامل الطبيعة الجغرافية والبيئة المناخية : يؤثر المناخ برداً ودفئاً علي أشكال العمارة وتكوينها من حيث الكتل الرئيسية والتفاصيل وما يتطلبه إعدادها لمقاومة البرد والأمطار أو الحرارة الشديدة أو لملاءمتها لاعتدال الطقس ... وينعكس ذلك كله علي أشكال الأسطح العليا للعمائر من حيث الانحدار في حالة كثرة الأمطار والجليد ، وتكون مستوية في المناطق ذات الأمطار والمناخ المعتدلين ، كما يراعي انخفاض ارتفاع الغرف في المناطق الباردة للمساعدة علي الاحتفاظ بالدفء ، ويزاد الارتفاع في المناطق الحارة .. ويؤثر المناخ كذلك في أشكال واتساع الفتحات ، فتكون ، كبيرة الاتساع في الجهات المقابلة للشمس في المناطق الباردة ، والمواجهة لهبوب نسيمات الهواء البارد في المناطق الحارة ، كما تقل مساحتها إذا كانت معرضة لهبوب الرياح ، وللطبيعة الجغرافية أثر علي نشأة العمارة والفنون . ذلك أن

توفر الماء ووجود الأنهار وكثرة الزرع والغابات والوديان ، يساعد على سرعة قيام المدن وازدهارها وانضاج الفنون الحضارية في وقت سريع .. أما في المواضع الصحراوية والجبلية فإن قلة الماء من العوامل التي تؤخر قيام المدينت والفنون - وإن كانت المناطق الصخرية يمكن استخدامها في الحصول على الأحجار والرخام والجرانيت للاستخدام المعماري ، كما أن الخشب في مناطق الغابات من أهم مواد البناء والعمارة . وتخضع الفنون التطبيقية في تطور منتجاتها لتلك العوامل من حيث الصنعة والأداء والتصميم بأشكال خاصة للأدوات والأشياء التي يصنعها الإنسان للنفع والجمال ..

وقد خضعت العمارة والفنون الإسلامية لهذه العوامل في نشأتها وتطورها في كل أنحاء العالم الإسلامي بوجه عام وفي مصر الإسلامية بوجه خاص ، وهي القطر الذي كان بمثابة حلقة اتصال قوية بين مشرق العالم العربي الإسلامي وغربه ، ذلك الغرب الذي لم يكن مترابطاً من قبل ظهور الإسلام ببعضه ذلك الترابط الوثيق الذي أقامه المسلمون ، ثم أصبحت بين أقاليمه صلات لا تنقطع بمصر وجزيرة صقلية والأندلس ..

(٢) النحت والخشروالخشب: أبدع فيه الفنان على الخشب والعظم والعاج وهو حفر عميق كما نرى في الانتاج المعاصر للدولة الأموية ، ومنها ما هو مائل أو مشطوف أو منحدر الجوانب كما نراه في طراز «سامرا» الثالث ، وما هو على مستويين كما نرى على الألواح المسماة بالأواح «قلاوون» - وهي من الخشب - بل لقد استخدم الفنان التطعيم على الخشب بالعاج والصدف والتليس على الرخام . والتكفيت على المعادن .

وحين شيد خمارويه بن طولون قصر الذهب بمصر زين جدرانها بتمائيل من الخشب تمثله هو ومغنياته ، وقد وصف أبو المحاسن في كتابه النجوم الزاهرة هذه التماثيل ، وقد اعتنى خمارويه بفن النحت مما أدى إلى الاقبال على هذا الفن منذ عهده ، كما اعتنى العصر الأخشيدي بصناعة التماثيل واستخدم أنواع منها في ألعاب اللهو والتسلية ، ولقد أشار ابن سعيد إلى ذلك عند وصف استقبال الأخشيدي للوزير العباسي ، وقد ورثت القاهرة الفاطمية هذه التقاليد الفنية للنحت ، وقد ذكر ابن ميسر في كتابه أخبار مصر أنه كان بدار الوزير الفاطمي الأفضل بن بدر تمثال له من العنبر بحجمه الطبيعي لتقاس عليه ثيابه عند عملها ، وكذلك كان يدخل مجلسه ثمانية تماثيل لجوار متقابلات منهن أربع بيض مصنوعة من الكافور وأربع سود مصنوعة من العنبر ، وكلهن مرتديات أفخر الثياب ومتزينات بأثمن الحلبي يسكن بأيديهن أحسن الأحجار الكريمة ، كما وجدت آثار من القصور والعمائر الفاطمية بعضها ألواح من الرخام برسوم كائنات حية منحوتة نحتاً بارزاً ، والبعض تحف عبارة عن حمالات أزياء من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة آدمية وحيوانية غاية في الإتقان ، وقد ذكر هذه التحف حسن عبد الوهاب في بحثه الآثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية ، ويحتفظ

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببعض اللوحات الرخامية المنحوتة لخانقاه بيسبرس الجاشنكير وخانقاه السلطان فرج بن برقوق ، ولدي المتحف أيضاً ألواح رخامية منحوتة جميلة من عصر المماليك كانت تكسو أجزاء من جدران مدرسة الأمير صرغتمش ٧٥٧ هـ / ١٣٥٦ م وتزخرف هذه الألواح رسوم نباتية بارزة فضلاً عن رسوم حيوانات وطيور ، ومن القطع الفنية ذات الزخارف الحيوانية المنحوتة ألواح من الرخام كانت تتركب في أسبلة القاهرة تزخرفها رسوم بارزة على هيئة زخارف هندسية ونباتية ، ومن التحف الرخامية بمتحف الفن الإسلامي زير أصله من مدرسة الأميرة تتر الحجازية ، وهي ابنة السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، ويزخرف بدن الزير رسوم نباتية محفورة حفرًا بارزاً على هيئة أفرع وأوراق نباتية مفصصة تُلَف شبكة تغطي بدن الزير ، وعلي رقبته شريط كتابة بالخط الكوفي تقرأ « عز » دائم وزين القاعدة صف من أسماك متتابة . وقد كثرت المنابر الرخامية في عصر المماليك أيضاً ، تزخرفها زخارف منحوتة نباتية من أوراق العنب وعناقيده ، وبالإضافة إلى النحت على الحجر ، عرفت القاهرة عمل تماثيل الفخار والخزف وقد كشفت حفائر القسطنطينية عن مجموعة كبيرة من التماثيل الصغيرة من هاتين المادتين يغلب علي معظمها أنها كانت لعباً للهِ الأَطفال ، وبعضها على هيئة أشكال آدمية أو فرسان وبعضها على هيئة كباش أو أسود أو أسماك .

أما التحف المصنوعة من الخشب بطريقة الحفر فهي كثيرة حيث أن من طبيعة الخشب أنه لا يصمد للعوامل الجوية صمود التحف المصنوعة من الخزف أو الحجر أو الزجاج والبللور ، ولكن يسارع إليها البلى والتحلل ، وقد تمتد إليها النيران بسبب من الأسباب فتتقضى عليها ، ومن هنا يصل منها إلى المتاحف القليل بالنسبة لما يصل من الخامات الأخرى .

والتحف الخشبية عند المسلمين قد تكون قائمة في العمائر مثل الأسقف والأعمدة والقباب والأبواب ، وقد تكون تحفاً منقولة يسهل حملها من مكان لآخر مثل قطع الأثاث من كراسي وأسرة وموائد ودواليب وعلب وصناديق وغيرها .

وأغلب دول الإسلام كانت ولا تزال فقيرة في الأشجار الكبيرة المصدر الطبيعي للأخشاب الجيدة ، ورغم أن الفراعنة في مصر حذقوا فن النجارة وكانوا يصنعون ما يحتاجون إليه من أشجار السنط Acacia والجميز Sicamore والصفصاف Willow واللبخ Perses ونخيل الكروم Dom plam واستوردوا خشب الأرز Cedar والصنوبر Pine والبلوط Oak والزان Beech والأبنوس Ebony لصناعة احتياجاتهم ، وفي المتحف المصري بالقاهرة أمثلة رائعة من التحف المصنوعة من الخشب المحلي والمستورد . وورث الأقباط عن أجدادهم هذه المهارات ، وبالمتحف القبطي أمثلة نادرة تدل على حذقهم وتنطق بمهدرتهم في هذا المجال ، وكانت زخرفة الأخشاب قبل الإسلام تقوم على التلوين والفسفوسات والهيكل وعلى التطعيم بالعاج والأبنوس .

وعندما فتح عمرو بن العاص مصر ، سار أهل الصنعة على هذا المنوال ، وأهم التحف الخشبية هي التي وجدت فوق تيجان الأعمدة في جامع عمرو بن العاص وتقوم زخرفها على أوراق الأكتس (شوك اليهود) وأوراق العنب وأغصانه .

أما التحف الخشبية المنقولة فقد أوردتها العلامة الفرنسية بوتى Bauty في كتاب نشرة المتحف الإسلامي ، ومنها قطع كثيرة ذات زخارف محفورة تزدان بزهرية يخرج منها فروع نباتية تتصل بها أوراق عنب ، وبعض القطع ذات زخارف مدهونة مثل لوح يزدان بشرط به رسم أسماك مرسومة مرة متقابلة ومرة متدابرة ، وبعض القطع مزينة بطريقة التطعيم بقطع من العاج ومن العظم قوام زخارفها أشكال هندسية جميلة وعقود وأعمدة ، ويتجلى فيها مهارة الفنان المسلم في هذا العصر . وقد كشفت حفائر الفسطاط عن لوح من الخشب يجمع بين الزخرفة والكتابة الكوفية ، والزخرفة قوامها مراوح نخيلية وعقود مفصصة . عنصر زخرفي مجنح ، وتتضمن الكتابة البسطة وآية الكرسي ، وهي منسوبة إلى العراق على أساس أن الروح الساسانية قوية في زخرفها وهناك من ينسبها إلى مصر على أساس أنها مكان العثور .

(٣) النسيج : هو الآخر لقي شهرة كبيرة ، لكونه أحد الصناعات والفنون التي حظيت بعناية العالم الإسلامي ، فضلاً عن أنه من أهم مظاهر التمدن والتحضّر ، وقد اشتهرت الدولة العربية الإسلامية بمنسوجاتها المتنوعة ، وورث العرب فيما ورثوا عن الأجيال السابقة عليهم هذه الصناعة ، وساروا في العصر الإسلامي قدماً إلى الأمام ، وكان في تفاليدهم ما عاون على استمرار عجلة التطور في الدوران على أيديهم ، فالكعبة كانت تغطي قبل الإسلام وبعده بالأقمشة المختلفة ، ومنح الخلع كانت عادة مألوفة عند الفرس وأحيائها النبي ﷺ عندما خلع رداءه على زهير بن أبي سلمى ، فقد سار الخلفاء من بعده على هذا النهج ، فكسرة الكعبة وعادة منح الخلع كان من شأنها استمرار العناية بهذه الصناعة ، وبدأت العناية بالنسيج في العصر الأموي ثم ارتقت وتقدمت في الدولة العباسية ، حيث زاد المسلمون بزخاً في أيامها ، وبلغت الملابس في ذلك العصر حد التأنق ، وكان للسيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد وأم الأمين ، أثر كبير في تطور الأزياء ، إذ ينسب إليها الإسراف في شراء ملابسها وزينتها حتى أنها اتخذت ثوباً من الوشي الرفيع يزيد ثمنه عن خمسين ألف دينار . واتجهت صناعة النسيج عند الشعوب الإسلامية اتجاهين ، أحدهما شخصي والثاني رسمي ، أما الأول فيتمثل في امتلاك بعض الأسر أنوالاً خاصة بهم يصنعون عليها منسوجات يبيعونها لحسابهم والثاني يتمثل في إشراف الدولة على مصانع للنسيج عرفت باسم الطراز ، وكانت خامته من الكتان أو الحرير أو الصوف ، وانتشرت مصانع النسيج في طول البلاد وعرضها وخاصة في مصر بالأسكندرية ، تنيس ، شطا ، الأشمونين ، البهنسا والفيوم ... إلخ . وتنوعت أسماء المنسوجات فمنها ما يعرف باسم « الخز » و « الأبرسم » و « الديباج » و

«البز» و «القباطى» و «القصب الملون» و «البوق ملون» وهو نسيج متغير الألوان - وقد اهتم الخلفاء بكتابة أسمائهم على المنسوجات الثمينة . وكانت الكتابة أحيانا تحمل اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الدعاء ، وكثيرا ما ذكر اسم المدينة التى بها الطراز واسم الوزير أو صاحب الخراج أو ناظر الطراز ، ويستخلص من النصوص التاريخية أن دور الطراز العامة كانت خاضعة لرقابة الدولة فالمواد الخام يحصل عليها أصحاب الدور من الدولة وبيع منتجاتها يتم تحت اشراف الدولة أيضاً ، وهذه الدور ملزمة بتزويد الأمة بكميات من الأقمشة المحددة ، وأما البيع فكان يتم على أيدي مندوبين من الطراز والحكومة ، والغرض هو الرقابة والحفاظ على مستوى الصناعة ، وقد نجح العرب فى ذلك ، وقد روى لنا المقرئى عن صاحب الطراز وحقوقه وواجباته ، كما كان أحد الموظفين المقربين من الخليفة ، وقد مر النسيج بعدة مراحل تطور فيها نحو الأمام صناعة وزخرفة وجودة ، فلما أخذنا تطوره فى العصر الفاطمى مثلاً لوجدنا أنه مر بأربعة مراحل تحددها أنواع الزخرفة عليه ، وهى عبارة عن شرائط فى أول الأمر ، ظلت تتسع إلى أن أصبحت جدائل وشرائط فى نهاية هذا العصر ، وتناوبت الزخارف هندسية وحيوانية وكتابات ، وأهمية النسيج تتضح فى مصر : بما قاله الرحالة الفارسى « ناصر خسرو » عندما زار مصر فى القرن الخامس الهجرى وأعجب بما كان ينسج فى مدينة « تنيس » من قصب ملون تصنع منه ملابس النساء والعمائم وقال : أن أحد الأسراء فى فارس أرسل مبلغاً كبيراً من المال إلى « تنيس » ليشتري ثياباً ملكية ولكن مبعوثية أقاموا بمصر سنيناً طويلة دون أن يحصلوا على ما أراد .

واحتفظت مصر بتلك المكانة التى أحرزتها من وراء صناعاتها النسيجية التى اكتسبتها سمعة عالمية ممتازة بين الأمم القديمة ، وقد عرف العرب المنسوجات المصرية قبل الفتح الإسلامى وأعجبوا بها ، وكانت لها فى آدابهم شهرة واسعة ، واتخذوها رمزاً لدقة الصنع ونقاء البياض ، ويحدثنا المقرئى عن تلك الهدية الثمينة التى بعث بها المقوقس إلى النبي ﷺ ، ومن بينها قماشاً منسوجاً فى مصر ، وقد استعمل هذا القماش فيما بعد فى تكفين رفات الطاهر ، وكانت التقاليد الإسلامية خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما لمجددها فى فنون الإسلام ، وقد حرص الخلفاء جميعاً أمويين وعباسيين على أن يضمّنوا لمصر احتكار نسيج كسوة الكعبة الشريفة ، بما ساعد على تطور هذه الصناعة المصرية ، ومن خير ما احتفظت به مصر فى المتحف الإسلامى تلك الكميات الوفيرة من المنسوجات التى وجدت بالحفائر الأثرية ، فألقت ضوءاً على مدى رقي صناعة النسيج فى مصر منذ أقدم العهود ، ولعل أقدم قطعة منسوجة مؤرخة عام ٨٨ هـ / ٧٠٧ م مزخرفة بالنسيج بالخط الكوفى البسيط بحبر أحمر ، وتحت الكتابة شريط من الزخارف قوامها صور طيور تقليدية داخل جامات هندسية ، والواقع أن الأقمشة الفاطمية قد نالت شهرة عظيمة وذاع صيتها وهى تستحق هذه الشهرة عن جدارة حيث تفنن الصانع فى نسجها وزخرفتها

وعندما قامت الدولة العثمانية وازدهرت الحياة فيها لا سيما فى القرنين ١٥ ، ١٦ بعد الميلاد ظهر نظام الطراز وكشفت المخطوطات العثمانية التى عشر عليها فى مكتبة طويقابو مدى عناية الدولة العثمانية بصناعة النسيج ومدى حرصها على تقدم هذه الصناعة وألقت هذه المخطوطات أضواء باهرة على هذه الصناعة وأوضحت بالصور جانباً منها .. كان بالقصور دور للطراز الخاصة ينسج فيها ما يحتاج إليه السلطان وحاشيته من أقمشة ، توضع فى خزانة للكسوات ، وكانت بالبلاذ مصانع أهلية للنسيج أو طرز العامة وكان بيع المواد الخام للمصانع من خيوط وأصباغ وذهب وفضة خاضعاً لرقابة الحكومة ، التى تراقب وتفحص منتجات الأنوال فما كان منها مستوفياً للشروط المطلوبة أجازت الدولة تداوله ويختم ، وتشاهد فى صور المخطوطات طريقة طبع الزخارف على الأقمشة بطريقة البصمة أو اليزمة Yasma ، وهذه الأقمشة تصنع عادة من القطن . وتتلخص طريقة عمل الزخرفة فى استعمال عازل من الشمع يعزل جزء من القماش المراد زخرفته ، أى يغطى هذا الجزء بالمادة العازلة ثم يصبغ القماش باللون المطلوب ، ويظل الجزء المعزول محتفظاً بلونه الطبيعى ، ثم يزال العازل وتطبع الزخرفة فى هذا الجزء بواسطة أختام خشبية مرسوم بها الزخارف المطلوبة ، ولما كانت الأقمشة المطرزة غالية الثمن عامة ، ولا يستطيع أن يشتريها إلى ذوو اليسار ، فقد حاول النساج « اليزما » تقليد الأقمشة المطرزة ، ونجحوا فى هذا التقليد نجاحاً عظيماً ، إلى درجة تبدو معها الأقمشة المطبوعة كأنها فعلاً مطرزة وما هى كذلك .. كما أقبل الصناع على تقليد سجاجيد الصلاة والطنافس التى كانت تصنع من الحرير أو الصوف ، وقد اتقنوا عملهم حتى بدت السجاجيد المطبوعة كأنها أصلية لولا خامتها من القطن ، وشرحت المخطوطات أن السلطان العثمانى كان يوزع فى المناسبات المختلفة الملابس على الوزراء والسفراء والأجانب وكانت هذه الملابس منسوجة من القطن والحرير ويدخل فى نسجها خيوط الذهب والفضة ، مما جعل كميات الذهب المعزول تفوق كل تصور ، الأمر الذى دفع بالدولة إلى الحد من كميات الذهب التى تستخدم فى النسيج حفاظاً على ثروة البلاد .

(٤) صناعة السجاد « الطنافس » : نشأت صناعة السجاد (الطنافس) على أيدي القبائل الرحل ، وانتقلت أسرار صناعتها شفويةً من جيل إلى جيل ثم انقطعت الصلة بين الأجيال القديمة والأجيال التى لحقت لها ، واستبدلت حياة الترحال بالاستقرار فى القرى والمدن وأصبحت صناعة الصنافس تزاول فى مصانع بالمدن ، واحترفها الرجال بعد أن كانت صناعة الأمهات والبنات والأولاد داخل الخيام ، وتطورت الصناعة عبر الزمن ، وبعد أن كان هنالك نول واحد فى كل أسرة ، أصبحت هناك أنوال كثيرة تحت سقف واحد ، أما التلوين فلم يعد قاصراً على استعمال الصوف بألوانه الطبيعية ، بل أخذ الناس فى صباغته بألوان مختلفة هى الأحمر والأزرق والأصفر وأغلبها نباتية ، فالأصفر من شجرة الكركم والأحمر زهرة الزعفران أو

من نبات الفوه ، أما اللون البنى فمن نبات العفص ومن شجرة الحناء ، واللون الأزرق أخذه من نبات النيلة ، وكانت طريقة تكوين هذه الألوان من الأسرار ، وتشبيتها باستعمال قشر الرمان والليمون والتمر هندي .

وأما الزخرفة فقد بدأت باستخدام خصل من الصوف مختلفة الألوان ثم استعملت بعض العناصر الهندسية البسيطة ، ثم ظهرت الزخرفة النباتية وكانت بسيطة أول الأمر ، ثم تعددت صورها ، وقد عني الملوك والأمراء والأغنياء بصناعة الطنافس ، فأقاموا لها فى قصورهم المناسج الخاصة وانتقوا أحسن الخامات وأغلاها واستعانوا فى زخرفتها برجال الفن .

ودخلت صناعة الطنافس إلى الأناضول بتركيا على أيدي السلاجقة الذين حذقوها ، كما زاولوها فى إيران عندما فتحوها ، عاون على قيام هذه الصناعة وجود مراعى الأغنام المنتشرة على سفوح مرتفعات الأناضول ، فقد أمدتهم بأحسن أنواع الصوف وأحسن مواد الصباغة الزاهية ، وورث الأتراك صناعة الطنافس وساروا بها إلى الأمام خطوات واسعة وكان لفتوحاتهم فى مصر وإيران أثر عظيم فى تقدم هذه الصناعة التى بلغت درجة عظيمة من التقدم فى القطرين .

ولقد أعجب الأوروبيون بهذه الطنافس وحمل تجار البندقية منها الكميات الوفيرة لى تباع فى أسواق أوروبا حيث أقبل على شرائها الكثيرون الذين فرشوها فى قصورهم وأهدوها إلى الكنائس ولكى تعلق على الجدران ، ولا تزال فى كل متاحف أوروبا أمثلة كثيرة من هذه الطنافس لا سيما سجاجيد الصلاة الفردية والعائلية والطنافس الكبرى « المزارك » .

أما السجاد : هذا الانتاج الإسلامى المعروف بهذا الاسم لا بد أن يكون نسيجاً وبرياً ومعقوداً» وجدت منه أنواع كثيرة واشتهرت إيران وتركيا به نظراً لجفاف مراعيها ، مما يجعل صوف أغنامها جافاً وخالياً من الدهون ، بالإضافة إلى استخدام الصبغات الطبيعية وتعتبر السجاجيد التركىة ، بوجه عام دون الإيرانية ، من حيث التركيب النسيجى وجمال الألوان والزخرفة ، ومما لا شك فيه أن بعض أنواع السجاد التركى يعد من أبداع السجاد الشرقى وذلك لأن بلاد الأناضول وفيرة المراعى والأغنام ، وجود الصوف فى جوها البارد وأرضها الجبلية وعلى مقربة من مراكز النسيج فيها مياة خالية من الأملاح يغسل فيها الصوف فتكون صباغته ثابتة بعد ذلك . وهناك أنواع إيرانية كثيرة منها ماهو ذو سرة فى الوسط ، أو زخرف حديقة أو حيوانات أو أشجار . ومن التركى ما يسمى « جورديز » « عشاق » وأنتجت سجاجيد الصلاة ذات المحاريب ولا يخلو متحف من المتاحف العالمية من السجاد الإسلامى ، وأما سجاجيد الصلاة التركىة فإنها تعد من أروع ما نسجه الفنانون الأتراك رغم مساحتها الصغيرة فى الغالب ، والواقع أن الفنانين الذين رسموا لوحات سجاجيد الصلاة ووضعوا تصميم زخارفها كانوا مصورين للطبيعة واسعى الخيال ، بحيث أصبحت سجادة الصلاة

كالحديقة في تصميمها وتنميقها بالزهور ، وهي في ذلك تمثل أهم مبادئ الفن الإسلامي إذ يتمثل في رسمها مبدأ القدرة على شغل الفراغ كله ، كما يتجلى فيها مبدأ تكرار العنصر الزخرفي الواحد بألوان مختلفة تجعل السجادة تبدو في انسجام وتناسق تام .

(5) الأواني الخزفية: من الآثار التي عني بها الباحثون عناية كبيرة ، التحف المصنوعة من الفخار والخزف لاتصالها بحياة الناس اتصالاً وثيقاً منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا ، ولأنها تعكس تدرج البشرية في سلم الرقي والحضارة بصورة واضحة ، فهناك الفخار الغليظ الذي يجفف في الشمس وهناك الفخار الرقيق المزخرف بالنقوش والألوان ، وهناك الخزف الذي تتجلى فيه مهارة الصانع وذوق الفنان بصورة تكشف عن مدى تقدم الإنسان وتطوره ، وأهم الحفائر الأثرية التي قامت في دول العالم الإسلامي بحثاً عن الفخار والخزف كانت في العراق في منطقة بابل حيث كشفت أقدم الحفائر عن كثير من قطع الفخار والخزف وكذلك في بلاد الشام وسوريا في دمشق وحماه وعلبك والرصافة وفلسطين ، وفي مصر قامت حفائر في خرائب الفسطاط بالقاهرة التي ما زالت أرضها وترباتها مأوى كنوز وتحف تحتاج إلى بحث دائب ليكشف عنها ، والفرق بين الفخار والخزف هو أن : الفخار ما كان مصنوعاً من الطين فقط دون تزجيج بينما يصنع الخزف من الطين ثم يغطي بطبقة من الزجاج الذائب ، وقد ازدهرت صناعة الخزف في مصر والشام والعراق والأندلس وشمال أفريقيا منذ بداية العصر الإسلامي ، وزاد الاهتمام بهذه الصناعة في مصر منذ استقلالها في عهد الطولونيين وصارت تنافس عاصمة الخلافة في بغداد ، وقد ظهر في هذا العصر نوع من الخزف المصري يتميز بالزخارف البارزة المطبوعة بالقالب وبالطلاء الزجاجي ذي اللون الأخضر والمتعدد الألوان ، وتزخرفه رسوم الطيور والحيوانات والزخارف الهندسية والنباتية والكتابات الكوفية البسيطة ، ومن صناعات هذا النوع أبو نصر البصري ، حيث كان يوقع على أوانيهِ بعبارة عمل أبو نصر البصري بمصر ، وقد وجدت في كل دول العالم الإسلامي أجزاء من أواني خزفية بزخارف بارزة يغطيها طلاء مذهب تظهر فيه محاكاة الخزافين للأواني الذهبية والفضية التي كانت تستعمل عند الرومان والفسوس ، وتقتصر رسوم هذا النوع على الزخارف الهندسية والنباتية والكتابات وتؤرخ الأنواع المصرية المبكرة من الخزف بالقرنين الثامن والتاسع الميلاديين .

كذلك أسهمت مصر مع باقي أقطار العالم الإسلامي في إنتاج الخزف اللامع ذي البريق المعدني وهو ابتكار إسلامي خالص غير مسبوق ، لم تعرفه الحضارات السابقة علي ظهور الإسلام ، ولم يهتد إليه الصينيون رغم علو شأنهم في صناعة الخزف والبروسيلين ، وترسم زخارف هذا النوع ذي البريق المعدني بأكاسيد معدنية فوق طلاء الإناء بعد حرقه للمرة الأولى ثم يعاد حرق الأواني مرة ثانية بعد زخرفتها لتثبيت الزخارف وإعطائها اللمعان والألوان المطلوبة ، ويحتاج هذا الأسلوب في صناعة الخزف إلى مهارة ودراية كبيرة للسيطرة على

حرارة الفرن أثناء تثبيت هذه الخزارف وإنضاجها ، وقد يستخدم الصانع في هذا النوع أكاسيد ومركبات لونية مختلفة التكوين لإعطاء التداخل والتمازج اللوني أو لإظهار لونين أو ثلاثة لخزارف الإناء .. ويمتاز الخزف الطولوني بصغر حجم أوانيّه مثل الصحون والكؤوس والقدر المزخرفة بطلاء معدني زيتوني علي أرضية بيضاء عاجية اللون ، وترتبط من حيث الشكل والخزارف بخزف سامرا في العراق .

وبمجيئ الفاطميين إلى مصر وتأسيسهم عاصمتهم القاهرة عام ٣٥٨ هـ / ٩٦٩ م ازدهر هذا النوع من الخزف المصري ذي البريق المعدني ازدهاراً كبيراً ، واستمر ازدهاره طوال قرنين من الزمان طوال فترة حكمهم ، ولقد اجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الأواني وتنوعت الخزارف ، ساعد على هذا الرخاء الاقتصادي الكبير الذي نعمت به البلاد في عصر الدولة الفاطمية ، مما جعل الدولة تفرض ضرائباً علي أحمال الوقود التي تستخدم في مصانع الخزف . والأواني الخزفية العثمانية التي وصلت إلى المتاحف كثيرة يخطئها العد ، ومتنوعة ومختلفة الأشكال من طاسات وكاسات وفناجين ومصابيح ودوارق وأكواب وصحون ومزهريات وأباريق وزمزميات وأوان لسكر ومباخر ، وأغلبها متوارث عن الأجداد ، وقد شاع استعمال الخزف المقلد للبورسلين الصيني بين العثمانيين وزخرفوه بأشجار السرو وأزهار القرنفل والياسمين وصور المراكب الشرعية .

وقد استطاع علماء الفنون والآثار الإسلامية ، أمثال الدكتور حسن الباشا وعبد الرؤوف يوسف وحسين عبد الرحيم عليوة وغيرهم من دراسة انتاج صناعة الخزف الفاطمي بفضل ما عثر عليه في أطلال مدينة الفسطاط والتي كانت مأهولة بالسكان وعامرة بالنشاط والحياة أكثر من مدن العسكر والقطائع والقاهرة بعد حرقها بأوامر الوزير ساور عام ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ حتي لا تقع فريسة في يد الصليبيين الذين هاجموا مصر في ذلك الوقت طمعاً في احتلالها والسيطرة عليها ، واهتم بالتنقيب فيها بالإضافة إلى علماء الآثار - تجار العاديات القديمة ، ورغم اختلاف وسائل التنقيب والحفر العلمية والهمجية ، فقد كان مما عثر عليه مجموعة كبيرة من الخزف الفاخر المنسوب إلى مصر الفاطمية ، وهو من الخزف المزين بزخرف البريق المعدني الذي اشتهر في مصر وشاع استخدامه في العالم الإسلامي كله ، إذ عرف في الشام والعراق وإيران وشمال أفريقية والأندلس ... ويعتقد العلماء أن صناع الخزف ابتكروا هذا النوع ذي البريق المعدني ليستطيعوا به إثراء المسلمين عن أواني الذهب والفضة التي كانوا يتورعون عن استعمالها تقريباً إلى الله وجنته ، حيث جاء في صحيح البخاري أحاديث تشير إلى تحريم أو كراهية الأواني الذهبية فذكر منها على سبيل المثال قوله : صلوات الله عليه وسلم « لا تشربوا في آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا في صحافها فإنها لهم في الدنيا ولنا في الآخرة » وقوله « الذي يشرب في إناء الفضة إنما يجرجر في بطنه نار جهنم » وكان لتوقعات الصناع علي هذا الخزف ما أوضح مكان الصناعة وخاصة في مصر التي انفرد بها

الخزف بخصائص مادية وزخرفية وفنية تميزه عن سائر أنواع الخزف في شتى أنحاء العالم الإسلامي ، وأهم ما يميزه طينته الخشنة الرملية الهشة والسميكة والمائلة إلى الاحمرار والاصفرار . ويظهر على هذا الخزف أنواع الزخارف المختلفة ولا سيما النباتية والحيوانية والكتابية كما رسمت عليه أيضاً صور تمثل موضوعات الترويح والترفيه واللهم مثل الصيد والعزف والشرب والرقص ، وبعض الصحن الخزفية الفاطمية اشتملت عليها صور ذات طابع شعبي مثل صورة بطلين يتصارعان وقد تجمع حولهما النظارة ، أو صورة جمل يمشى في خطوات وثيدة وصورة رجلين يتبارزان بالعصى (التحطيب) ، وصور مناقرة الديكة ، ولقد أمدت الحفائر الدارسين والمتاحف بالكثير من الأواني الخزفية مثل الأطباق المسطحة والعميقة والسلطانيات والقصور وغيرها ... وكثير منها يشتمل على توقيعات الصانع بأسماء مقروءة ولكل منهم أسلوبه في الصنعة والزخرفة ، مما ساعد على تأريخ المنتجات الخزفية الفاطمية وتميزها عن الطولونية والأيوبيية .

(٦) صناعات التعدين النقود والسلاح :

نقل المسلمون صناعات التعدين عن الحضارات الشرقية القديمة في مصر وفارس والهند واليونان ، حيث ازدهرت هذه الصناعات ولا سيما فارس التي وصلت إلى مستوى رفيع في العصر الساساني . ولا غرو فإن الفارسي مفرم بالألوان التي تبهج النفس وميال إلى التزين . ولذا فإن صناعات التعدين وصلت إلى مستوى رفيع ذوقاً وفناً . وكانت هناك مرونة عجيبة في ثقافة الخلق الفني عند العرب ، لقد كانت الفنون التطبيقية بلا تاريخ قبل الإسلام ، ثم نفر منها المسلمون الأول خشية أن يكون في ممارستها تذكير بصناعة الأصنام . ومن ثم غلب الطابع الزخرفي على أعمال الفن عند العرب . ولعل أعظم تراث خلقه الفنان المسلم هو ذلك الاتزان الرائع بين النافع والجميل في العملات المعدنية التي تصنع من الذهب أو الفضة أو النحاس ، أو من سبائك على هيئة أقراص ذات وجه وظهر . ويحمل وجهها رسماً أو صورة للملوك . أما الظهر فيحمل رموزاً مختلفة تضم تاريخ الإصدار والقيمة . والنقود من وجهة النظر السياسية لها مظاهر اقتصادية فهي وسيلة مقبولة للتبادل ومقياس مشترك لجميع القيم المادية ، وأداة للدفع وعامل من عوامل الإدخار . وتستخدم هذه النقود المعدنية عادة في الوفاء اليومي بالقيم الصغيرة ، وهي تعد مع مرور العصور وثائق هامة يمكن الاعتماد عليها في استقراء الكثير من الحقائق التاريخية . وقد استطاع الصانع المسلمون من تشكيل المواد المعدنية المختلفة لأغراض المال والدفاع . استخدموا الذهب والفضة والنحاس والنيكل والبرنز والحديد والصلب في سك النقود ، الدنانير والدراهم والفلوس وغيرها ، وأيضاً لصناعة الأسلحة التي يدافع بها عن أرضه وماله وعرضه ، السيوف والخوذات والدروع والتروس والزرد والنباحيس والخناجر . وغير ذلك .

ويمكن تصنيف أهم الصناعات المعدنية للاقتصاد والدفاع عند العرب كالآتى :

١ - صناعة سك النقود : على أساس أن النقود المعدنية هي التى نقلت نظام التجارة بالمقايضة إلى نظام التجاره بما يساويها من النقد الذهبى والفضى والنحاسى ، مع الاتجاه الدائم إلى ضبط الكيان العيارى لوحدات النقود ... كما أن النقود هي التى تمثل العصب الاقتصادى للدولة ، وتنقسم النقود المعدنية عند العرب إلى قسمين : ١- نقود أساسية وتسك من الذهب . ٢- نقود مسا عدة وتسك من الفضة والنحاس والنيكل .

٢ - صناعة الاسلحة : شرع القرآن الكريم الاستعداد والأهبة للحرب والدفاع وذلك ليدخل فى قلوب الأعداء الرهبة ، فتكون العزة والكرامة قال الله تعالى : وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لاتعلمونهم الله يعلمهم ، وما تنفقوا من شئ فى سبيل الله يوف إليكم وأنتم لا تظلمون (سورة الأنفال الآية ٦٠) .

أولاً : صناعة سك النقود عند العرب

استخدام العرب للنقود الرومية والفارسية : لقد عرف العرب النقود الأجنبية قبل الإسلام عن طريق قوافل التجارة التى كانت تعود من بلاد الروم وفارس ومصر . وكان العربى يتعامل بالمقايضة ، يعطى هذه النقود إلى تاجر من التجار ويأخذ بديلاً لها سلعة من السلع التى يحتاج إليها . ويذكر المؤرخون فى هذا الصدد عُمَلتين معدنيتين إحداهما فارسية والأخرى رومانية . أما العملة الفارسية فكانت من القطع الفضية ، وأطلق عليها العرب اسم الدراهم البغلية نسبة إلى أحد أغنياء الفرس أو المشرقين على دار السك ، وكان العرب يسمونه رأس البغل ، وكانت القطعة الفضية سوداء اللون ، لأن نسبة الفضة فى تكوينها كانت منخفضة . أما العملة الرومانية فكانت القطعة الفضية التى أطلق عليها العرب اسم الدراهم الطبرية نسبة إلى طبرية التى كانت ملتقى طرق تجارية ، والتى يقال أنه كانت بها دار لسك النقود . وكانت هذه القطع أكثر بياضاً من غيرها حيث نسبة الفضة فى تكوينها أكثر . وكذلك دخلت بلاد العرب القطع الذهبية الرومانية وكانوا يسمونها القيصريه نسبة لمصدرها أو الهرقلية نسبة إلى هرقل عظيم الروم . ولقد أطلق العرب لفظ الدرهم على كل قطعة فضية مهما كان مصدرها . ويقال أن هذا اللفظ محرف عن اللفظ الإغريقى (دراخمة) ، Drachm . كما أطلقوا كلمة دينار على القطعة الذهبية ، ويقال أن هذه الكلمة اختصار لكلمه (ديناريوس) Dinarias الرومانية . والدينار وحدة السكة الذهبية عند العرب ، وقد عرفها العرب قبل وبعد الإسلام وأشار إليها القرآن فى قوله تعالى « ومن أهل الكتاب من أن تأمنه بقنطار يؤده إليك ومنهم من أن تأمنه بدينار لا يؤده إليك » (سورة آل عمران آية ٧٥) .

وبعد الفتح الإسلامى لبلاد الفرس وبلاد الروم ، وقع فى أيدي المسلمين مقادير كبيرة

من الثروات والمعادن النفيسة .. فقد أتقن الفارسيون صناعة المعادن في العصر الساساني قبل الإسلام ، وورث الفنانون المسلمون هذه الأساليب في فجر الإسلام . واستمرت هذه التقاليد الساسانية متبعة في صناعة التعمدين في عصر البويهيين سواء في شكلها العام أو في الزخارف المنقوشة عليها .

صفوة القول أن العرب قبل الإسلام عرفوا الدراهم الساسانية والدنانير البيزنطية ، وقد ورد ذكرها في أخبارهم وأشعارهم ، ويذكر البلاذري أن العرب كانوا يتبايعون بالدنانير على أنها تهر ويطلقون عليها العين ، كما يطلقون على الدراهم الفضية كلمة « الورق » . فلما جاء الإسلام أقر الرسول ﷺ النقود على ما كانت عليه وتعامل الرسول بهذه النقود وزوج ابنته فاطمة لعلي ابن أبي طالب كرم الله وجهه بصداق قدرة ٤٨٠ درهماً . وفرض الرسول زكاة الأموال بهذه النقود السائدة . وعمل الخليفة أبو بكر بسنته ، ولما استخلف عمر بن الخطاب وفتح الله على المسلمين بلاد الفرس أقر النقود الساسانية في إيران والعراق كما هي بلغتها وحروفها ، وكذلك بشاراتها وشعاراتها غير الإسلامية . أصبح لزاماً إذ ذاك تدبير أمر السياسة والمال بين المسلمين فأمر عمر عام ١٨ هـ ببناء دار لسك العملة الفارسية في طابع فارسي وأن ينقش عليها " لا إله إلا الله محمد رسول الله " وفي بعضها محمد رسول الله وأحياناً الحمد لله ، بهذا وضع عمر الشعار الإسلامي على نقود فارس ليتداولها المسلمون في غير خرج من دينهم . واتضح لعمر رضي الله عنه أن المقدار الذي تستطيع دار السك الفارسية أن تصنعه قليل بالنسبة لحاجة المسلمين التي كثرت واقتضت الإنفاق على الحروب مع الروم في الشام وفي مصر ، فقلة الإنتاج والنقود في أيدي الناس تعطل الأمور . ولذا فقد عالج الخليفة تلك الأزمة باستيراد المحاصيل من مصر وباكثارسك النقود ، بأن أمر دار السك أن تنقص الوزن فتجعله ستة مثاقيل لكل عشرة دراهم بدلاً من مثقال لكل درهم . واتخذ عثمان رضي الله عنه هذا الوزن في نقوده التي كتب عليها " الله أكبر " أما معاوية (٤١ - ٦٠ هـ) فأراد أن يرجعها إلى الوزن الأول ، ولكن زياد بن أبيه أقنعه باستعمال الوزن الخفيف . وقد سك عبد الله بن الزبير في مكة حين شايعه أهلها نقوداً جميلة الشكل مستديرة كتب عليها " محمد رسول الله " وعلى الوجه الآخر " وأمر الله بالوفاء والعدل " وكذلك سك أخوه مصعب في العراق دراهمه التي جعل وزن كل عشرة منها سبعة مثاقيل . وقد وصلت دراهم معاوية إلى المتحف البريطاني في لندن وهي دراهم عليها صورة متقلداً سيفه . إلا أن الدنانير لم يصل منها شيء إلى المتاحف ، ولا يتخذ هذا دليلاً على الشك في صحة هذه الأقوال لأنه ربما يكون السبب في اختفائها هو صهرها خلال عمليات التهريب التي أمر بها الخليفة عبد الملك بن مروان حيث أمر عماله بسحب جميع الدنانير المضروبة قبله عن طريق بيت المال ليعاد سكها على الطراز الجديد الذي قرره .

سك النقود وتعميدها في عهد عبد الملك بن مروان

عندما اعتلى عبد الملك بن مروان خامس الخلفاء الأمويين عرش الخلافة ، عمل جاهداً

للقضاء على الحركات المناوئة لسلطانه ، فتمكن قائده الحجاج بن يوسف الثقفى من القضاء على مصعب بن الزبير وشقيقه عبد الله عامى ٧٢ ، ٧٣ هـ وبذلك تركزت السلطة كاملة فى يد الخليفة عبد الملك بجميع أرجاء الأمة الإسلامية سنة ٧٧ هـ . وبدأ بصيغها بالصيغة العربية الإسلامية فى جميع الميادين الإدارية والمالية ، فضربت فى عهده أول نقود عربية بعبارات إسلامية لم تسجل عليها الشارات المسيحية ، ولكن سجل عليها الشهادتين بالخط الكوفى المهيكل وذلك كضرورة من ضرورات الاستقرار الاقتصادى والسياسى للدولة .

وهكذا يتضح أن عبد الملك استطاع أن يحقق نجاحا باهرا فى تعريب النقود وقد استغرقت هذه الثورة النقدية أربع سنوات ، وحقت هدفها بالتعريب الكامل للنقود سنة ٧٧ هـ ، عندما احتلت الكتابات العربية وجهى الدينار ونقشت عبارات التوحيد والبسمة وسنة الضرب . ومن الجدير بالذكر أن النقود الذهبية المعربة لم تضرب بأمر الخليفة سوى فى مصر ودمشق ، أما وزن الدينار فقد حددته الوزن الشرعى وهو ٤.٢٥ جم ، وقد اقتضى الخلفاء الأمويون بعد عبد الملك أثره فى سك الدنانير العربية الإسلامية حتى سقوط دولتهم سنة ١٣٢ هـ .

سك النقود فى الدولة العباسية :

ولما انتهى أمر الخلافة إلى العباسيين أنقص عبد الله بن محمد وزن الدرهم حبة ثم حبتين فيما ضربه من النقود بمنطقة الأنبار لقلة موارده من المعادن وكثرة ما أنفقه فى القضاء على الفتن والثورات . وجاء بعده أبو جعفر المنصور عام ١٤٦ هـ فأنقص بدوره من الدرهم ثلاث حبات فى محاولة لايجاد توازن بين المعروض من النقود والطلب على الواردات . وكتب فى وسط العملة شهادة التوحيد وحولها على الوجهين كتابة دائرية هامشية ، كما ضربت نقود فى عهد الخليفة المهدي عام ١٦٣ هـ بشهادة التوحيد واستكملت بعبارة **بسم الله** ، وضربت نقود فى عهد هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ) كتب عليها بالخط الكوفى شهادة التوحيد ونقش حرف هـ أسفل لفظ الجلالة إشارة إلى اسم هارون . وتميزت العملة بالدقة عن النقود السابقة .

سك النقود فى العهد الطولونى :

وضربت فى مصر أول نقود إسلامية فى عهد الدولة الطولونية ، بعد أن أسس أحمد بن طولون عام ٢٥٧ هـ داراً لضرب النقود والدنانير التى عرفت بالأحمدية ، وامتازت بعبارها الجيد ، وذلك بعد توحيد مصر والشام ، وقد كتب عليها بالخط الكوفى الصغير اسم الخليفة المعتمد بالله بن المتوكل واسم ابن طولون . ولاعجب فإن سك النقود فى العالم الإسلامى من الملك . ويبدو أن دارسك النقود لم تكن كبيرة أو معقدة فى نظامها . وقد كتب ابن خلدون فى المقدمة أن السكّه : هى الختم على الدنانير والدراهم المتعامل بهما بين الناس بطابع من حديد ينقش فيه صور أو كلمات مقلوبة ، ويضرب بها على الدينار أو الدراهم فتخرج رسوم تلك

النقوش عليها ظاهرة مستقيمة ، وبعد تقدير الدراهم والدنانير بوزن معين صحيح يصطلح عليه ، فيكون التعامل بها عدداً . وإن لم تقدر يكون وزناً . ويبدو أن الختم على الدنانير والدراهم وعيارها كان يقوم به عدد قليل من الموظفين يعرف بعضهم باسم المعدلين ويعرف الآخرون باسم السباكين ، ويشرف عليهم متولى دار السك . وكان الأمير يعهد بالإشراف على دار السك إلى القاضى أحيانا ، وقد ضربت النقود فى مدن مختلفه مثل مصر ودمشق وحران وحمص وحلب وأنطاكية ، والراجع أن هذه المدن لم يكن بها دور للسك وإنما يتنقل العاملون مع الأمير عند سفره لتلبية أوامره . وظل الدينار الطولونى (الأحمدى) نموذجاً يحتذى به خلفاء ابن طولون من بعده .

سك النقود فى العهد الاخشيدى :

ضربت نقوداً عام ٣٢٨ هـ باسم الخليفة العباسى الرضى بالله ابن المقتدر عليها اسمه وحده وفى عام ٣٣٢ هـ ضربت نقود أكثر جاذبية واتقاناً باسم الخليفة المطيع لله ومع اسم الاخشيد ، ثم ضربت نقوداً أخرى عام ٣٥٣ هـ باسم المطيع بالله . وبعد شهادة التوحيد عضد الدولة وعلى الوجه الآخر ركن الدولة .

سك النقود فى الدولة الفاطمية :

تختلف النقود الفاطمية عن العباسية من حيث الشكل ، فقد تميزت العملات الفاطمية بزيادة النقوش والزخارف ، وعلى الوجه شهادة التوحيد . والوجه الآخر اسم الخليفة مع كتابات أخرى . كما ابتدعت النظم الفاطمية فى مصر نقوداً تذكارية من معادن وأحجام مختلفة بقصد الإنعام بها على أفراد الشعب فى المواسم والأعياد وكانت صغيرة وخفيفة سميت خروية ، وأخرى سميت الفرة حيث كانت الأخيرة تضرب فى أول كل عام هجرى لكى تنثر هذه النقود فى حفلات العرس والولادة والختان للأمراء . وقد ضربت أول نقود فى عهد المعز لدين الله وهى دنانير ذهبية عام ٣٦٣ هـ وصل عيارها إلى ٢٣,٥ قيراط سميت بالدينار المعزى حيث يحمل اسمه ولقبه وهما عبارات تشير إلى الرسالة المحمدية مع تمجيد على بن أبى طالب بعبارة (وعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين) وقد أخذت النصوص المكتوبة على الدنانير زخرفها وزينت . وفى عام ٣٧٦ هـ ضرب العزيز بالله نقوداً تشبه نقود والده . وفى عام ٣٨٦ هـ ضرب الحاكم بأمر الله نقوداً ذهبية (دنانير) كالعملات السابقة إلا أنها أقل جاذبية وأقل حجماً . وفى عهده بدأت دار سك النقود فى استخدام المعدنين الذهب والفضة وبعد أن أصبحت الدراهم الفضية فى عهده نقوداً قانونية . وفى عام ٤٢٥ هـ ضربت نقود الظاهر لا عزاز دين الله بن الحاكم تشبه نقود والده إلا أنها أكبر حجماً وأكثر اتقاناً فى صنعها . وفى عام ٤٢٨ هـ ضربت عملة ذهبية فى عهد المستنصر بالله ثم ضربت عملة ذهبية ثانية عام ٤٤٢ هـ . أما الثالثة فقد ضربت عام ٤٦٥ هـ . وضربت نقود

عام ٥١٢ هـ فى عهد الأمر بأحكام الله وهى مماثلة بصفة عامة لغيرها من النقود الفاطمية فيما عدا اسم الحاكم . كما ضربت نقود عام ٥٤٤ هـ فى عهد الحافظ لدين الله وذلك بالاسكندرية وهى قريبة الشبه من نقود السلف . وضربت نقود عام ٥٤٥ هـ فى عهد الظاهر بأمر الله وهى تختلف قليلا عن سابقتها . كما ضربت نقود زجاجية فى أواخر العهد الفاطمى بسبب قلة الذهب والفضة واحتياج الدولة للمال . وهذه النوعية من النقود تعد الأولى من نوعها فى التاريخ . وظلت هذه النقود متداولة إلى أن تولى صلاح الدين حكم مصر . فالفى استخدامها عام ٥٦٧ هـ .

سك النقود فى العهد الأيوبي :

كان لنقص الذهب والفضة فى مصر مع بداية العصر الأيوبي أثر ظاهر ، فقد قل وجود النقود الذهبية والفضية فقد انخفض استغلال مناجم الذهب فى وادى العلاقى بالصحراء الشرقية ، ولم يعد للدولة أى إشراف رسمى على ما يستخرج منها . بل ترك أمرها للأفراد يجمعون منها ما يمكنهم جمعه ويصدرونه إلى خارج البلاد كما يذكر الأدريسى عام ١١٥م أن مصروفات الحرب بين صلاح الدين والصليبيين زادت مما تسبب فى ندرة الذهب ، وضربت وانتشرت النقود النحاسية وتختلف النقود فى ذلك العهد عن غيرها فى العهود السابقة ، إذ لم يعد يكتب على النقود شهادة التوحيد إلا نادراً مع كتابة البسملة بالهامش ، واكتفى بكتابة اسم الخليفة واسم حاكم مصر عليها . والنقود الذهبية رغم قلتها إلا أنها أكثر نقوشا واتقانا فى السك ، وقد ضربت أول نقود ذهبية عام ٥٨٣ هـ بدمشق وزن ٥٥ ر٥ جم ، كما ضربت عملتان من النحاس عام ٥٥٤ هـ وكتب على أحد الوجهين اسم صلاح الدين وعلى الوجه الآخر اسم الخليفة الناصر العباسى . أما الدراهم الفضية فكانت رديئة ووصلت بها نسبة النحاس إلى النصف . وفى عهد الملك العزيز ضربت نقود نحاسية عام ٥٨٩ هـ تحمل اسمه وهى أقل من نقود والده نقشا واتقانا . وفى عام ٥٩٥ هـ فى عهد الملك المنصور (الطفل) ضربت نقود نحاسية تحمل اسمه وهى رديئة الصنع والتشكيل . وفى عام ٥٩٦ هـ فى عهد الملك العادل ضربت عملتان : الأولى دنانير ذهبية والثانية فضية وكل منهما محلاة بالنقوش والزخارف وعلى أحد الوجهين كتب اسم الملك العادل ، وعلى الوجه الآخر اسم الخليفة العباسى الناصر لدين الله . كما ضربت عملة نحاسية أقل نقشا وزخارفا منهما ، ولم يكتب عليها سوى اسم الملك العادل . وفى عام ٦٢٧ هـ ضربت عملة ذهبية فى عهد الملك الكامل على أحد وجهيها اسمه وعلى الوجه الآخر اسم الامام المستنصر بالله ، وقد تميزت بنقوشها وكبر حجمها وحاول الملك الكامل اصلاح النقد المصرى فى عهده من ذهب وفضة ونحاس ، فأبطل التعامل بالدراهم الناصرية عام ٦٢٢ هـ ، وضرب دراهم أخرى جديدة من الفضة والنحاس بنسبة الثلثين والثلث . وحدد سعره بـ ٤٨ فلس نحاس . وفى عام ٦٤٨ هـ ضربت آخر نقود للملك توران شاه الذى حكم مصر ٦١ يوما وقد سجل اسمه واسم المعتصم بالله آخر الخلفاء العباسين فى بغداد .

سك النقود في العهد المملوكي « المماليك البحرية » :

اتسمت نقود هذا العهد بالتباين وعدم الاستقرار والاضطراب ولم يكن لها سمة واحدة. وقد ضربت أول نقود عام ٦٤٨هـ في عهد شجرة الدر ، وكتبت اسمها على العملة بالكتابة (والدة المنصور خليل خليفة أمير المؤمنين) ونقود شجرة الدر من أندر النقود الإسلامية في متاحف العالم حيث أنها حكمت لمدة شهرين فقط ، وبويع زوجها عز الدين أيبك سلطانا على مصر ولقب بالملك المعز أيبك ، وضربت في عهده نقود نسبت للملك (الطفل) الأشرف ، رسم عليها إطار مربع كتب بداخله اسم الملك الأشرف وعلى الوجه الآخر اسم الامام المستعصم بالله الخليفة العباسي . وفي عام ٦٥٥ هـ وبعد وفاة الأشرف اصدر أيبك نقودا سجل على وجهها اسمه وكتب أعلاه اسم الملك الصالح نجم الدين أيوب وفاء وتقديرا .

وفي عام ٦٥٧هـ ضربت نقود ذهبية وفضية باسم قطز الملك المظفر بعد أن انتصر على المغول في عين جالوت . وفي عام ٦٥٨هـ ضربت نقود من الدنانير والدراهم باسم الظاهر بيبرس حيث تميزت عن غيرها برنك السبع عليها . وفي عام ٦٥٩هـ ضربت نقود على أحد وجهيها شهادة التوحيد وحولها كتابة هامشية وعلى الوجه الآخر اسمين المنتصر بالله مصحوبا باسم الظاهر بيبرس قسيم أمير المؤمنين . ثم ضربت نقود أخرى بعد مقتل المستنصر، وحل محله الحاكم بأمر الله . وفي عام ٦٧٨هـ تولى السلطان المنصور قلاوون السلطة فضربت نقود باسمه وتاريخ ومكان الضرب على وجه ، والآخر يحمل عبارات التوحيد . وفي عام ٧٤٨ هـ ضربت نقود باسم السلطان حسن ذهبية وكانت صغيرة نسبيا ، كتب على أحد وجهيها شهادة التوحيد ، والوجه الآخر اسم السلطان مع خطوط زخرفية . وفي سنة ٧٥٩ هـ ضرب فلوسا سميت بالجدد زنة كل فلس ٤.٢٥ جم، ثم تناقص مقدارها حتى كادت تفسد ، وقد كتب على أحد وجهيها اسم السلطان ولقبه وعلى الوجه الآخر اسم ومكان الضرب وتاريخه . ولما قتل السلطان حسن تولى ابن أخيه السلطة عام ٧٦٢ هـ والملقب بالمنصور الخامس ، وقد ضرب نقودا ذهبية باسمه في القاهرة عام ٧٦٤ هـ بنقش هامش دائري جميل . وكتب على أحد وجهيها شهادة التوحيد وعلى الوجه الآخر اسم الملك المنصور وجهة الضرب . وفي نفس العام تنازل عن السلطة لابن أخيه الملقب بالأشرف الثالث ، وقد ضربت في عهده نقود ذهبية قريبة الشبه من نقود والده السلطان حسن .

سك النقود في العهد المملوكي « المماليك الشراكسة » :

تولى السلطان برقوق الحكم عام ٧٨٤هـ / ١٣٨٢ م ولقب بالملك الظاهر برقوق. ولقاة الذهب ضرب دراهم فضية عام ٧٨٩هـ ، ويشير المقرئ في كتابة شذور العقود إلى حقيقة ندرة الفضة أيضا في هذا العهد. ومن هنا أكترت الدولة من ضرب الفلوس النحاسية التي تحتل على أحد وجهيها اسم السلطان ولقبه وعلى الوجه الآخر مكان الضرب وتاريخه. وكانت

هناك دارين لسك النقود إحداهما بالقاهرة والأخرى بالأسكندرية . ويشير المقرئى أنه بحلول عام ٨٠٠ هـ كثر تداول الدينار البندقى والمعروف باسم الشخصية نسبة إلى صور القديسين المنقوشة عليه . وكثر تداول هذا الدينار بمصر إلى أن أصبح هو النقد المرغوب فيه . يرجع ذلك لدقة استدارته وإتقان سكه ، كما أن له وزن ثابت وهو ٤٥ . ٣ جم . وجرت محاولات فى سنة (٨٠١ هـ فى عهد فرج بن برقوق لضرب دنانير رزنها ٢٥ . ٤ جم ، وسمى الواحد منها باسم السالمى نسبة إلى اسم وزيره . إلا أن الفساد تطرق إليها ، وفى عام ٨٠١ هـ جرت محاولة أخرى إلا أنها فشلت أيضاً .

وفى عام ٨١٥ هـ تولى الشيخ المحمودى الملقب بالملك المؤيد وضرب دراهم تداولها الناس وضرب منها أجزاء أهمها النصف والربع . وفى عام ٨٢٥ هـ لجأ السلطان الملقب بالأشرف برسباى إلى تشجيع البنادقة لسك نقودهم بالقاهرة ، ليمصر النقود الرائجة ، وكان أن نجح فى ذلك فضربت الدنانير الأشرفية بوزن ٤٥ ر ٣ جم وهى من أجود النقود الذهبية . وسار على هديه السلطان جقمق عام ٨٤٢ هـ . وفى عام ٨٥٧ هـ تولى السلطة الملك الأشرف نبال ، وبعده ابنه شهاب أو أبو الفتح . وقد ضرب نقوداً فى حياة أبيه تشبه نقود السلطان حسن . واستمر انحطاط الفضة وأجزائها ، وتداولها الناس بالوزن لا بالعدد . ولم يطرأ أى تحسن حتى نهاية عصر المماليك شكل . وحاول السلطان قنصوه الغورى عام ٩٠٧ هـ ضرب فلوس جديدة نقش عليها شبك ، إلا أن الحالة ازدادت اضطراباً . وحاول ضرب دينار ذهب صغير الحجم عام ٩١٤ هـ على وجهه شهادة التوحيد وعلى الوجه الآخر اسم السلطان قنصوه الغورى عز نصره .. إلا أن حالة البلاد المالية ازدادت سوءاً ورجعت إلى نظام المقايضة فى البيع والشراء .

سك النقود فى العهد العثمانى :

استولى العثمانيون على السلطة فى مصر عام ٩٢٣ هـ / ١٥١٧ م بعد القضاء على المماليك .. وصارت مصر على نظام المعدنين . وقد كثرت أنواع ومسميات النقود التركية ، فالذهبية تحت أسماء الخيرية والمحبوب والسليمى والمصطفى والمحمودى والعدلية . والفضة تحت أسماء البشلك والتمشلك والأكلك والثلث والقرش إلى جانب النقود الأجنبية كالبندى والريالات الفضة الهولندية والنمساوى والأسبانى والفرنسى . وقد أزال العثمانيون شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والآيات القرآنية التى كانت تكتب على النقود واستبدلوها باللقاب السلطانية مثل ضارب النضر ، وصاحب العز والنصر فى البر والبحر ، أو سلطان البرين ، وخابان ، ورئيس البحرين (المتوسط والأسود) والحقيقة أنها كانت نقوداً تركية بكتابات عربية . وقد ضرب السلطان سليم الأول نقوداً ذهبية عام ٩٢٣ هـ أطلق عليها اسم سلطانى أو أشرفى . كما ضرب نقوداً أخرى أسماها زر محبوب أى الذهب المحبوب أو

محبوب سليمى ، ويدعى نصفه نصف محبوب ، وقد نقش على وجهى النقود كتابات عربية هى (ضارب النصر ، صاحب العز والنصر ، عز نصره . ضرب فى مصر) وسلاطين آل عثمان يؤرخون نقودهم بسنة توليهم السلطة .

ثانياً : صناعات الأسلحة عند العرب

أستعمل العرب قبل الإسلام الكثير من المعادن كالذهب والفضة والنحاس والحديد والبرنز ، واستعملوها فى صناعة الأسلحة ، الرماح والدروع والخوذات والسيوف ... إلخ .

صناعة الحدادة والحدادين :

وقد احتفظ الأدب العربى الجاهلى بصور شتى مما كان عليه السلاح فى تلك العصور ولاسيما السيف ، ومكانته ، وجمال طبع نصاله ، وروعة جوهره ، وتلك المصطلحات العديدة التى تؤلف معجماً نادراً عن السيف خاصة و السلاح عامة لا يمكن أن يوجد مثيلها إلا فى بلد ارتقت فيه الصناعة إلى حد ما ، لتشبع عادات وتقاليد أبناء العرب فى البطولة والفروسية وميلهم ونزوعهم إلى المبارزة والصيد . ولانستطيع القول بأن صناعة السلاح فى بلاد العرب قبل الإسلام قد بلغت مكانة من الازدهار ، فإن بلاد العرب كما قلنا لم تكن موقعا خصبا لخامات التعدين كما كانت بلاد فارس والهند والصين .

وقد لعب الحدادون دوراً هاماً فى مجال الفنون التطبيقية الإسلامية ، ومن المعروف أن الصناعات المعدنية بما فيها صناعة الحديد كان لها شأن كبير فى العالم الإسلامى وقد وصلت المتاحف كثير من التحف المعدنية فى مجال صناعة الأسلحة ، تشهد بما حققه الفنان والصانع الإسلامى من تقدم فى هذا المجال . وقد حرص بعض الحدادين المسلمين على إثبات أسمائهم على مصنوعاتهم ، مما يدل على اعتزازهم بفنهم وتقديرهم لإنتاجهم .

وقد كان للحدادين شأن فى المجال الحربى إذ كان يقع عليهم عبء صناعة الأسلحة وتزويد الجيش بها وإمداد بيوت السلاح (الزردخانات) بما يلزمها من الأسلحة المختلفة ، ثقلها وخفيفها ، وكان لهم فى المدن الكبيرة سوق خاصة بهم تجمع حوانيتهم ومصانعهم ، وقد ورد اسم سوق الحدادين فى كتابة أثرية بنص تشييد ووقفية من حوالى سنة ٧٣٦هـ / ١٣٣٥ م بجامعة طيلان بطرابلس . وقد عرفت بعض الآثار الإسلامية باسم الحدادين ، من ذلك حمام الحدادين الذى ذكره ابن شداد ضمن آثار حلب ، وكذلك جامع الحدادين بحلب أيضاً .

وكان العرب يقتنون النصال الهندية والصلب الهندى ، والمعروف جيداً أن صناعه الصلب والسيوف ازدهرت فى الهند منذ أقدم العصور ، وذلك لوفرة الحديد الجيد قبل ازدهار تلك الصناعة عند العرب ، وكان سلاح القبيلة من أجل رجالها وأخطرهم شأنًا ، وهو ليس سلاحها فحسب بل هو سلاحها وحدادها فى آن واحد .

وكان بالمدن الإسلامية الكبيرة أسواق خاصة لصناع السيوف تسمى بالسيوفية منها سوق السيوفية بحلب ، وقد أُلِفَ البعض رسائل في صناعة السيوف ، منها رسالة لأبي يوسف يعقوب ابن اسحق الكندي (١٨٥-٢٥٣هـ) في اتخاذ أنواع الحديد للسيوف وعنوانها السيوف وأجناسها . وهو الصانع الوحيد الذي يدرك خصائص المعادن وامكانية صهرها . ولقد أثارت المعادن الحداد الصناع في امكانيات التشكيل للأدوات والأسلحة والتماثيل والحلى بالصهر وبالطرق وبالتطعيم والتكفيت بمعادن أخرى . وفي كثير من الأحوال لم يكن للقبيلة حداد خاص من أبنائها ، أو أنه يكون كثير التنقل ، يجول بين العشائر والقبائل . وكان معظمهم رحلاً يتنقلون على حسب التقاليد البدوية ، وقد اعتادوا عند ما يحطون رحالهم في بقعة من الصحراء أن يبهروا لأحد بمواقيت رحلتهم التالية. واعتاد العرب أن يدفعوا أو يقدموا لهؤلاء الحدادين ما يطلبونه منهم .

(٧) وأما صناعة الزجاج في الحضارة الإسلامية فقد كان مما أهدها المقوقس والي مصر إلى النبي ﷺ رداً على خطابه إليه كأس من الزجاج ، مما يشير إلى ازدهار صناعة الزجاج في مصر قبيل العصر الإسلامي ، والحق أن ازدهارها في مصر يعتبر استمراراً لما كان مستقراً بها منذ العصر الفرعوني ، ولقد ذاعت شهرة الزجاج في العصر الروماني ، حتى أن جانباً من أموال الضرائب المفروضة على مصر والتي كانت ترسل سنوياً إلى روما كانت تجبي عينا من الزجاج المصري ، وقد استمر ازدهار هذه الصناعة وتقدمها في العصر البيزنطي وورث صناع الزجاج المسلمون في مصر كل هذا التراث الفني العريق في الصناعة وزخرفته ، ثم ارتقوا بهذه الصناعة الدقيقة وابتدعوا في مجالها أساليب جديدة وأشكالاً مبتكرة ميزت الزجاج المصري في بدايات العصر الإسلامي عن العصور السابقة ، وتمثل صناعة الأواني الزجاجية في مصر باباً فريداً في ميادين الفن المصري في العصر الإسلامي فقد صنعت من الزجاج أوان مختلفة الأشكال والوظائف فضلاً عن الحلى وأدوات التسلية ولعب الأطفال وغير ذلك .

وإذا كانت الإسكندرية قد ذاعت شهرتها قبل الإسلام في صناعة الزجاج المصري وإليها كان ينتسب هذا الفن في ذلك العصر ، فقد نازعتها هذه الشهرة مدينة القاهرة في العصر الإسلامي ، وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من الزجاج فريدة في بابها (رقم سجل ٦-١٢٧٣٩) تعتبر أقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصري الإسلامي ذي البريق المعدني يذكر عليها اسم (مصر) وتمثل قاع إناء صغير مزخرف بأسلوب البريق المعدني وتشتمل على شريط دائري من الكتابة الكوفية نصه « مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ » سنة ٧٧٩ م ويستشف من هذا النص أن هذا الاناء قد عمل حسب طراز مصنع الفيلة بمدينة مصر أي الفسطاط والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالأرقام القبطية (١١) ٩ .

هذا وقد أقبل صناع الزجاج في الفسطاط والقاهرة على زخرفة أوانيهم الزجاجية

بأسلوب البريق المعدني شأنهم في هذا شأن الخزافين ، وتنوعت ألوان الطلاءات المعدنية علي سطوح هذه الأواني الزجاجية فمنها ما لونت زخارفه بلون واحد أو بألوان متعددة ، ولقد استغل الزجاجون شفافية جدران الأواني الزجاجية ، فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الألوان وبعضها من الخارج بلون آخر ، بحيث صارت التحف تتلألأ بالألوان المختلفة جذابة ، وتتباين ألوانها إذا نظر إليها خلال الضوء ، وهذا إن دل علي شيء إنما يدل علي الارتقاء التجريبي وازدياد المهارة الفنية نتيجة للاتقان والابتكار ومحاولات التحسين والتجويد المستمرة ، وقد ذكرت المراجع الأدبية ما كان يزخرف كؤوس الشراب الزجاجية في مصر من رسوم مناظر الصيد وصور الملوك . وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج من الأواني الزجاجية زخرفت بمناظر الصيد وغيرها من المناظر التي ذكرتها المراجع ، بالإضافة إلى رسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية وغيرها رسمت بنفس الأسلوب المعروف علي أواني الخزف ذي البريق المعدني من هذا العصر ، بل أننا نجد علي قطعة زجاجية محفوظة بمتحف بناكس بأثينا توقيع (سعد) الخزاف مما يقطع بارتباط صناعة الزجاج بالخزف في هذا العصر ، وبأن بعض الفنانين كانوا يعملون في كلا الميدانين في وقت واحد . وكانت بعض التحف الزجاجية تصنع من عجينة معتمدة غير شفافة من زجاج أبيض أو فيروزي اللون أو أخضر ترسم عليه الرسوم والزخارف بالبريق المعدني الزيتوني أو البني بنفس أسلوب الخزف في أواخر العصر الفاطمي ، وقد يصنع جدار الإناء من هذا النوع من طبقتين ملتصقتين من الزجاج بلونين مختلفين ترسم عليهما من الجهتين زخارف ورسوم لطيفة .

الزجاج بعد انتشار الإسلام :

سار فن صناعة الزجاج في ظل الدولتين العباسية في العراق والفاطمية في مصر قديماً إلى الأمام لما لقي من تشجيع الخلفاء ورعايتهم ، كما وأنه حينما انتشرت العقيدة الإسلامية ، وأشرق الإسلام بنوره في الشرق ، من بلاد فارس حتى بلاد الأندلس ، انتشرت صناعة الزجاج من سورية والأسكندرية في بقية أنحاء العالم الإسلامي ، وانتقلت مراكز صناعة الزجاج إلى مدن أخرى مثل دمشق وحلب .

وازهزت صناعة الزجاج في مصر تحت ظل المسلمين ، وحقق هؤلاء أسرار الصناعة ، وساروا بها قدماً إلى الأمام ، كما كان دأبهم في باقي الصناعات ، ولم يقفوا عند حد إنتاج مادرجوا عليه ، بل أخذوا يبتكرون طرقاً جديدة في الزخرفة لم تكن معروفة من قبل ، ويكفي أن نعلم أن المسلمين كانوا أكثر إقبالا علي استعمال الأواني الزجاجية من سبقهم ، ولعل ذلك يرجع إلى عنايتهم الكبيرة بالعطور جرياً علي سنة نبيهم الكريم الذي كان يعني بالتطيب والطيب عناية خاصة ، وتمشياً مع توجيهه فقهاء الدين الذين حضوا علي التطيب ، ثم لاهتمامهم بالعلوم الكيميائية الأمر الذي جعل حاجتهم إلى الدوايق الزجاجية شديدة

لاستخدامها في عمل التجارب ونقل السوائل ، هذا إلى أن الأواني الزجاجية نفسها قد استهوتهم برونقها ونقاها .

ولقد ابتكر صناع الزجاج العرب نماذج جديدة لأوانيهم ، واستخدموا وسائل حديثة في إنتاجهم ، وكانت الرسوم اللامعة ، والنقوش البراقة ، هي أهم ما استخدموه في تزيين الأواني الزجاجية .. حتى تفوقت مصنوعاتهم ، وبرزت بجمالها وروعها وتناغم ألوانها على مصنوعات الخزف التي كانت شائعة في ذلك الحين ، هذا وما زالت النماذج الزجاجية من عهد العرب تزين المساجد القديمة في مصر ودمشق وبغداد ومراكش وغرناطة وقرطبة وغيرها من الأقطار الإسلامية ، كما أن بعضها معروض في دار الآثار العربية بالقاهرة ، وقد اكتشف منذ عهد قريب ، في بقايا مدينة « الفسطاط » بمصر القديمة ، آثار مصانع الزجاج ، التي ارتفع شأنها خلال العصور الإسلامية . ونتيجة الفتح الإسلامي لبلاد الشرق الأدنى ولدت صناعة الزجاج سلسلة التطور في هذه الصناعة ، وسارت في ظل الإسلام خطوات إلى الأمام ، إذ كان في بعض تقاليد المسلمين ما قفز بها خطوات واسعة ، ذلك أنهم كانوا يعنون بالعطور والمسك والطيب والعنبر والعتر ، وكان شغفهم بالعلوم الكيميائية عظيماً ، كلا الاتجاهين من شأنه أن يجعل الحاجة إلى الأواني الزجاجية كبيرة لحفظ الأحماض ونقل السوائل وإجراء التجارب وتعتيق الروائح الذكية ، وقد ظلت هذه الصناعة تسير في طريقها في عهد الخلافة الأموية في بلاد الشام - تلك البلاد التي كانت مشهورة بأوانيها الزجاجية قبل الإسلام ، وعندما انتقل مركز الثقل عند المسلمين إلى العراق لما قامت الخلافة العباسية ، ازداد الاقبال على المصنوعات الزجاجية واشتغلت مسابك الزجاج في العراق بإنتاج ما كان المسلمون وغير المسلمين من الأطباء والعشابين في حاجة إليه من الأواني الزجاجية .

ولما قامت الخلافة الفاطمية في مصر ، وقامت الخلافة الأموية في الأندلس ، وصلت صناعة الزجاج في عهدها إلى ذروة النضوج ينطق بها ما نشاهده اليوم من أمثلة معروضة في المتاحف المختلفة في الشرق وفي الغرب ، هذا إلى أن الأواني الزجاجية قد استهوت المسلمين برونقها ونقاها وكفى أن نشبت ها - للتدليل على ذلك - ما قاله أحد كتّاب المسلمين في العصور الوسطى عندما ذكر أن الشراب فيه (أي في إناء الزجاج) أحسن منه في كل جوهر ، لا يفقد معه وجه النديم ، ولا يشغل في اليد ، فقدور الزجاج أطيب من قدور الحجارة ، وهي لا تصدأ ولا تندى ولا يتخللها وسخ ، وإن اتسخت فالماء وحده لها جلاء ، ومتى غسلت بالماء عادت جديدة ، ومن كرع فيه يشرب فإنما يكرع في إناء من ماء ، وهواء وضياء .

ولم يقف المسلمون عند حد ما وصل إليه السابقون عليهم من الأمم في طرق زخرفة الزجاج فقد زادوا على تلك الطرق القديمة طرقاً جديدة لم تكن معروفة من قبل من أهمها طريقتان : الأولى استعمال الصبغ الذهبي ذي البريق المعدني بدلاً من صفائح الذهب ،

والثانية استعمال المينا Enamel . والطريقة الأولى ابتكرها أهل العراق واستعملوها في رسم الزخارف علي الأواني الخزفية بلون بريق الذهب لكي تصبح خير بديل للأواني المصنوعة من الذهب الخالص والتي تقع تحت طائلة المكروهات إسلامياً ، وقد انتقلت هذه الطريقة من العراق إلى مصر في العصر الطولوني ، وحذقها المصريون في العصر الفاطمي ثم انتقلوا بها من الخزف إلى الزجاج ، فظهر الزجاج المذهب أول ما ظهر علي أيديهم ، ثم شاع بعد ذلك في العالم الأوروبي . والطريقة الثانية ظهرت في مدينة الرق لأول مرة إذ كشفت الحفائر الأثرية في تلك المدينة عن قطع زجاج كثيرة تزدان بجبات من المينا مختلفة الألوان .

الزجاج في العهد الطولوني والاختشيدى :

عرفت مصر في العصر السابق علي العهد الطولوني طريقة زخرفة الزجاج بالبريق المعدني Lustre ، وقد وصلت إلينا أمثلة قليلة من هذا الزجاج المزين بالبريق المعدني من أهلها إناءان معروضان اليوم في متحف فيكتوريا والبرت بلندن بهما زخرفة نباتية شبيهة بالزخارف النباتية في دبر باويط بصعيد مصر ، ويرجعان إلى فترة الإنتقال بين العصرين القبطي والإسلامي . وقد صنع المسلمون في هذا العصر الأواني المختلفة الأشكال والمزخرفة بشتى أنواع الطرق سألقة الذكر . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة مؤرخة هي كأس كشفت عنه حفائر الفسطاط به زخارف نباتية وعلي حافته من الخارج كتابة كوفية نصها الأمير عبد الصمد بن علي أصلحه الله وأعز نصره : وقد كان هذا الأمير واليا علي مصر في سنة ١٥٥ هـ / ٧٧٢م من قبل الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور ، كما صنعوا من الزجاج أيضا أقراصا مستديرة كانت تثبت فوق القنينات للزينة أو لبيان المحتوى أو لبيان السعة ، صنعوا كذلك صنع الموازين وقد أثبتوا عليها أسماء الولاة ومقدار الثقل . وقد اختلفت هذه الصنع في أشكالها وأحجامها ، فقد تكون أقراصا خفيفة الوزن ليوزن بها الذهب والفضة والأحجار الكريمة . وقد تكون مكعبات ثقيلة الوزن ليوزن بها ما ثقلت موازينه ، وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بأمثلة كثيرة من هذه الصنع ، كما أمدتنا بأجزاء من الحللي الزجاجية وقنينات صغيرة مستديرة أو مبططة مما كان يستعمل في حفظ العطور أو الكحل الذي يستخدمه الكحالين (أطباء العيون) ومن أجمل التحف الزجاجية التي يرجع نسبتها إلى هذا العصر قنيتان في القسم الإسلامي بمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة . تزدان كليهما بخيوط زجاجية مختلفة الألوان ومضغوطة في السطح الخارجى بهما في خطوط متعرجة تبدو كأنها عروق الرخام ، وفي متحف برلين ثلاثة أواني تختلف في أشكالها وزخارفها عن بعضها البعض ، الأولى مثبتة فوق حيوان من ذوات الأربع ويزدان بخيوط زجاجية مثبتة فوق البدن ، والثانية زخارفها دوائر مبصومة علي الجدار الخارجى ولكل منها صورة حيوان خرافي بارزة ، والثالثة قوام زخرفتها خيوط زجاجية وأقراص مستديرة تكون زخارف بسيطة فوق الجدار .

هذا وقد أعجب المؤرخ ناصر خسرو ، الذى زار مصر فى العصر الفاطمى (أيام المستنصر بالله) بصناعة الزجاج والتحف الزجاجية القاهرية اعجابه بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى ، فذكر أن البقالين والعطارين فى القاهرة كانوا يصنعون ما يبتاعه الناس منهم فى أوان زجاجية وخزفية يعطونها لهم دون مقابل . وكذلك سجل اعجابه بأوانى الزجاج المصرى وشفافيته وتقافته ، وذكر أنه شاهد من الزجاج القاهرى نوعا فاخرا يشبه الزمرد ، كان يباع لنفاسته بالوزن ، كما أشار إلى وجود سوق أوان من زجاج رقيق شفاف ملون بألوان جميلة منها البنفسجى والعسلى والأخضر والأزرق بدرجاتها ، ويمتاز بعض هذه الأوانى باختلاف ألوان مقابضها أو فوهاتها أو قواعدها عن لون الإناء نفسه ، ويمتاز هذا النوع من الأوان الزجاجية بإبداع أشكاله وجمال نسبه مما يشهد للصانع بالمهارة والذوق المتناهى . وترجع منتجات هذا النوع إلى القرنين الأول والثانى بعد الهجرة (٧/٨م) وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج جميلة منها . وكذلك تفنن الزجاجيين المصيرين فى زخرفة سطوح الأوانى الزجاجية بخيوط من عجائن زجاجية ملونة وضغطها وهى ساخنة فى سطح الإناء بحيث تصبح مساوية له ، وشكلوا بهذه الطريقة ، التى تعتبر ازدهارا لأسلوب مصرى قديم ، زخارف متعددة الألوان تشبه ألوان الرخام والمرمر المجزع . كما استخدم هذا الأسلوب أيضا فى زخارف منتجات زجاجية مختلفة مثل الأساور والحلى الزجاجية ، وقطع الشطرنج ولعب الأطفال ، وزجاجات للعطور شكلت على هيئة طيور وحيوانات . وقد استمر هذا الأسلوب فى زخرفة الأوانى والتحف الزجاجية المصرية حتى القرن ١٤م حين شاعت زخرفة الأوانى بالمينا الزجاجية المتعددة الألوان . وعرف المصريون نوعا من الفسيفساء الزجاجية (Mosaic) المتعددة الألوان التى عرفت قبل الإسلام باسم الميلفيورى Millefiorie أو الألف زهرة إشارة إلى ألوانها المتنوعة ، وصنعوا منه أصنافا من حبات الخرز والأساور الزجاجية . كذلك استخدمت الخيوط الزجاجية الملونة أو الشنافة فى تشكيل زخارف بارزة ومجسمة على سطح الأوانى الزجاجية ، أو فى أجزاء منها . نجدها أحيانا على هيئة أقراص بشكل وريادات تلتصق على أجزاء من الدوارق والقناني والقناديل . كما شكلت من الزجاج حلقات على هيئة حيوان أو طير تضاف إلى الأوانى ، فنجد مثلا زجاجة العطر تقف على ثلاثة أرجل لطيفة وقد التفت حبلها شبكة دقيقة من الخيوط الزجاجية الملونة ، وأخرى تحيط بها شبكة زجاجية مماثلة تثبتها على ظهر تمثال جميل من الزجاج . وصنعت من الزجاج قناني العطور والكحل على هيئة حيوانات وطيور من أنواع مختلفة ، وقد تتكون بعض أجزائها من خيوط ونشوات من زجاج ملون مغاير للون القنينة . وقد استمر هذا الأسلوب فى زخرفة الأوانى الزجاجية فى مصر مدة طويلة منذ فجر الاسلام حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد .

ومن أساليب زخرفة الأوانى الزجاجية التى عرفت فى مصر الإسلامية طريقة الزخرفة بالضغط باستعمال أدوات خاصة تشبه الملقط أو المنقاش يضغط بها من الجهتين على جدار

الإناء للحصول على زخارف مختومة غائرة أو بارزة . ونجد من أمثلة هذا النوع صحونا صغيرة وفناجين وكؤوسا وأكوابا لبعضها مقابض وبعضها ذات جدار أسطوانى وفوهات متسعة ، فضلا عن قوارير وقماقم تنفخ فى قالب من نصفين ثم يضع النصفان معا ، ويخرف جدران هذه الأوانى صف أو أكثر من دائرتين متحدتى المركز مكررتين أو زخارف هندسية مبسطة ، كما أن على بعضها أحيانا رسوما نباتية محورة تشبه زخارف الجص والخشب فى العصر الطولونى ، وقد يزخرف بعضها أختام مستديرة أو بيضوية الشكل بكل منها رسم حيوان يشبه الأسد ، أو تزينها رسوم طيور صغيرة محورة . وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض هذه الأختام تحوى كتابات كوفية بعضها يقرأ (الملك لله) كما نجد على نماذج أخرى منها أسماء أعلام مثل « هشام » الذى نجده مكررا ست مرات على قارورة ذات رقبة طويلة (رقم سجل ١٣٢٨٣) والمرجح أنه اسم الصانع ، وقد وجد هذا الأسم على عدة قطع أخرى ، وترجع هذه المجموعة من الأوانى الزجاجية ذات الزخارف المختومة إلى ما بين القرن الثامن والقرن الحادى عشر بعد الميلاد . بالإضافة إلى ذلك استخدم الزجاج المصرى أيضا فى زخرفة قوالب من الفخار أو الجبس كان ينفخ فيها الزجاج ليتشكل بأشكال الزخارف المحفورة على جدرانها الداخلية ، وتتألف هذه القوالب أحيانا من جزأين أو أكثر .

وتتنوع زخارف هذا الزجاج من هندسية إلى نباتية أو شرائط كتابية ، وبعض الأوانى من هذا النوع جدرانها رقيقة وأشكالها غاية فى التناسب والجمال ، ولها مقابض لطيفة مضافة . ومن هذا النوع ذى الكتابات يحتفظ متحف الفن الإسلامى برقمى سجل (١٣١٠٤ و ١٦٣٧٣) ، يشتمل كل منهما على سطرين من الكتابة ، ويقرأ السطر العلوى « مما عمل للأمير ربيعة » ويقرأ السطر الثانى « عمل نصير بن أحمد بن هيثم » ونعتقد أن صاحب هاتين التحفتين الجميلتين هو الأمير ربيعة بن أحمد بن طولون ، الذى قتل أثر ثورته على ابن أخيه هارون بن خماوية سنة ٨٩٦م ، ويتفق أسلوب الخط فى هذه الكتابات مع هذا التاريخ . ومن الملاحظ أن بعض المتاحف يمتلك عددا من دوايق مشابهة وتحمل نصوصا مطابقة لهذين النصين وقد سبق أن نسبها بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى العراق ، غير أننا نستطيع الآن بعد نشر النصوص أن ننسب هذه المجموعة مطمئنين إلى مصر فى أواخر العصر الطولونى ، وما يسترعى الانتباه هنا أن (نصير بن أحمد ابن هيثم) صانع هذين الدورقين ربما كان والد زجاج آخر وصلنا اسمه هو (عباس بن نصير) وهو زجاج قاهرى اشتهر بأوانية ذات البريق المعدنى ويحتفظ متحف الفن الإسلامى ببعض قطع عليها اسمه .

هذا وقد عمد الزجاجون إلى عدة وسائل لكى يزيّدوا من تنوع أشكال هذه الأوانى الزجاجية التى تنفخ داخل قوالب أو بدونها ، فشكّلوها أحيانا بالملاقط وغيرها ، ومن أمثلة ذلك قارورة بمتحف الفن الإسلامى تتكون فيها الرقبة من أربعة أنابيب مرتبة فى تقابل حول فتحة خامسة فى الوسط . وقد شكل الزجاج هذه الأنابيب بضغطه لجدار الرقبة فى أربعة

مواضع . وقد استمرت هذه الأساليب فى زخرفة الأوانى حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد .
وفيما بين القرن الثامن والقرن الثانى عشر الميلادى ، طور الزجاجون فى مصر أسلوبا آخر دقيقا
فى الزخرفة وذلك بحز هذه الخزارف أو حفرها ونحتها فى جدران الأوانى بعد أن تبرد .

وقد وصل المتاحف من هذا النوع تحف وأوان رقيقة تبدو فيها مهارة الفنان فى تمكنه
من زخرفتها بهذا الأسلوب دون أن يكسر الإتاء . ومنها مجموعة من زجاج سميكة مزخرف
بالقطع تتألف من سلطانيات وكؤوس وأباريق كمثرية البدن ، ومقلمات لحفظ المداد والأقلام ،
ويشبه هذا النوع من الزجاج التحف المصنوعة من البللور الصخرى من حيث الخزارف وثقل
الوزن . وقد صنعت تقليدا لها . وتزين هذه التحف ، من الزجاج السميكة بزخارف مقطوعة
هندسية ونباتية وحيوانية وعلى بعضها عبارات دعائية بالخط الكوفى ، وتتألف جدار بعض
أوانى هذا النوع من طبقتين ، الخارجية منهما من زجاج ملون ، والداخلية من زجاج شفاف .
وتنحت أرضية الخزارف كلها فى الطبقة العلوية بحيث لا تترك سوى الخزارف التى تظهر
كبيرة وبلون مغاير فوق الطبقة السفلى الشفافة . ومن أجمل أمثلة هذا النوع تحفة فى متحف
الفن الإسلامى بالقاهرة ترجع إلى القرن الرابع الهجرى (١٠م) وتتألف زخارفها من رسم
غزالين أو تيسين متواجهين محددين بخط أزرق بارز وعلى بدنه زخارف هندسية مقطوعة
فى الطبقة السفلى الشفافة وينسب إلى العصر الفاطمى جانب كبير من الأوانى الزجاجية
المزخرفة بأسلوب القطع والمحاكية للبللور الصخرى .

ومن أجمل ما أنتجه الصناع فى العصر الفاطمى أوان زجاجية صنعت من البللور
الصخرى Rock Crystal . والظاهر أن هذه الأوانى كانت مفضلة عند الخلفاء الفاطميين
حيث عثر على عدد منها منقوش بأسمائهم مما سهل معرفة تاريخ صنعها . ومن ذلك إبريق
باسم الخليفة الفاطمى (العزيز) مزخرف برسم أسدين بينهما شجرة الحياة . كما يوجد على
المقبض نحت لحروف صغير . وهذا الإبريق موجود حاليا فى كاتدرائية سان ماركو ، وبين رقبة
الإبريق وبدنه كتابة كوفية نصها بركة من الله للأمام العزيز بالله . ولقد شاع استخدام
العناصر الساسانية فى الخزارف الفاطمية حتى أواخر عهد الدولة ، ويظهر ذلك فى إبريق
موجود حاليا بمتحف فيكتوريا وألبرت مزخرف برسم منقر ينقض على غزال . ولقد استخدمت
هذه الأوانى فى الكنائس لأغراض دينية ، وذلك بعد أن أضيف إليها تلييسات معدنية .

ولقد شاعت فى العصر الفاطمى صناعة أوان من الزجاج السميكة ذات زخارف
مقطوعة بدلا من أوانى البللور الصخرى التى كانت تتكلف نفقات باهظة ، ومن هذا النوع
توجد مجموعة من الأقداح اشتهرت باسم القديسة هذيج موزعة حاليا بين متاحف الأوروبية
والمجموعات الخاصة . ولقد رجح العلماء نسبة صناعة هذه الأوانى إلى مصر فى العصر
الفاطمى وذلك لتشابه زخارفها مع زخارف أوانى البللور الصخرى الفاطمى . ولقد استخدم

الأوروبيون هذه الأواني في الأغراض الدينية بالرغم من وجود كتابات عربية بالخط الكوفي عليها . مثال ذلك إناء مزخرف بتفريعات نباتية تحمل اسم السلطان الطاهر لإعزاز الدين (١٠٢١ - ١٠٣٦ م) (٤١٣ - ٤٢٨ هـ) وهو موجود حاليا في كنيسة قوطية .

ومعظم التحف المصنوعة من البللور انتقلت إلى قصور أوروبا وكنائسها حيث أعجب بها الأوروبيون وأقبلوا على اقتنائها ودفعوا فيها أثمانا باهظة ، ولا زالت محفوظة في كتدرائيتهم ومتاحفهم . وهناك تحفه على شكل هلال في متحف نورمبرج بألمانيا وعليها كتابة كوفية « لله الدين كله - الطاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين » . وتحفة ثانية بكتدرائية مدينة فومو بايطاليا على بدنها زخرفة من طائرين متواجهين بينهما فروع نباتية غاية في الدقة والاتقان ، وفوق الرسم شريط من الكتابة الكوفية نصها « بركة وسرور للملك المنصور أي المالك بأمر الله أبو على المنصور » . هذا بالإضافة إلى تحف أخرى في متحف اللوفر وفيكتوريا والبرت بلندن وفي قصر بتي بفلورنسا وغيرها .

الزجاج في العصر الأيوبي (١١٧١ - ١٢٥٠ م) :

بلغت صناعة الأواني الزجاجية قمة مجدها في حلب ودمشق في فترة حكم الأيوبيين . وكانت هذه الأواني تزين بالزخارف غاية في الدقة والاتقان . كذلك اشتهرت العراق ومصر كمراكز إنتاج لهذه الصناعة . ولقد انتشر استخدام زخارف الرسوم الأدمية والحيوانية التي كانت شائعة في خزف الري وقاشان في العصر السلجوقي . وكانت الزخارف ترسم على الإناء بالمادة الذهبية ، ثم تحدد الخطوط الخارجية للوحدات باللون الأحمر بعد أن تحرق في الفرن ، وتطلى بعد ذلك بطبقة المينا المتعددة الألوان (الأزرق والأحمر والأبيض) . ويلاحظ تشابه المصنوعات الخزفية الأدمية الموجودة على أواني القرن الثالث عشر الميلادي مع زخارف الأواني المعدنية .

ومنذ أواخر القرن السادس (١٢ م) إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) شاع أسلوب آخر في زخرفة الأواني الزجاجية في مصر والشام ، وهو أسلوب الزخرفة بالذهب والمينا الزجاجية الملونة ، وصنعت من هذا الأسلوب أوان كثيرة من أكواب وكؤوس ودوارق وقماقم وصحاف وطسوت وشمعدانات وغير ذلك ... وفي متحف الفن الإسلامي من هذا النوع دورقان أحدهما يحمل على الرقبة اسم السلطان الأيوبي الناصر صلاح الدين يوسف سلطان دمشق وحلب (توفي ١٢٦٠ م) وهو ذو رقبة طويلة وقاعدة مرتفعة وأبعاده غاية في الرقة والتناسب ويزخرف بدنه بالذهب والمينا ، وعليه رسوم نباتية عربية (أرابسك) داخل ثلاث دوائر كبيرة . والثاني له رقبة طويلة أيضا بها زخارف نباتية ، وبين الجامات رسوم طيور وحيوانات تشبه الأرانب . وعلى رقبته تقسيمات هندسية وزخارف نباتية ، ويرجع إلى القرن ٨ هـ (١٤ م) . وربما كان أهم ما لدينا من تحف هذا النوع المزخرف بالمينا الملونة

والتذهيب هي المشكاوات أو أغطية المصابيح الزجاجية المزينة بالتذهيب والميناء المتعددة الألوان ، وكان يثبت بداخلها قنديل من الزجاج مخروطي الشكل بواسطة حامل من السلك يمسك بحافة المشكاة ، وتعلق المشكاة من مقباضها بسلاسل تجمعها كرة زجاجية من نفس النوع ، وقد تصنع من الخزف ، وتعلق من أعلاها في السقف ، ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجري (١٤م) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث أو آيات قرآنية مناسبة مثل « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد ... » ومثل « إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر » ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت اسمها من كلمة المشكاة القرآنية . وقد بذل صناع الزجاج غاية جهدهم في زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم إلى ذلك شعور ديني ابتغاء مرضاة الله ولاستعمال تلك المشكاوات في إنارة المساجد وبيوت الله في الأرض .

الزجاج في العصر المملوكي : (١٢٥٠ - ١٥١٧م) :

كانت دمشق منذ عهد الظاهر بيبرس من أهم مراكز إنتاج الأواني الزجاجية المملوكية في سوريا ، بالإضافة إلى مدينة حلب التي ذاعت شهرتها في إنتاج فاخر المصنوعات الزجاجية التي كانت تصدر إلى الأقطار العربية . ويرجع الفضل في إنتاج الأواني الزجاجية المزججة بالمينا الجميلة التي صدرت إلى البلاد الأوروبية إلى مصر وإلى الصناع السوريين . حيث تتكون زخارف هذه الأواني من عناصر نباتية وكتابية كما تضمنت أحيانا موضوعات بها رسوم آدمية وحيوانية ، وتمتاز هذه الزخارف بذوق رفيع ، ويتضح ذلك في إناء يخص أحد السلاطين ينسب صناعته إلى مدينة حلب في القرن الثالث عشر الميلادي ، وبالرغم من كثرة الأواني التي ثبت نسبة صناعتها إلى سوريا ، إلا أنه يمكن نسبة بعض ما عثر عليه من الأواني الزجاجية في مصر إلى صناعة القاهرة . ومن الأواني الجميلة التي تنتشر فيها أشرطة الزخارف الكتابية مع العناصر النباتية ، قنينة شراب صنعت في دمشق لأحد سلاطين اليمن ويدعى « على » ، وتظهر شارة السلطان واسمه مع الزخارف .

ويتضح من زخارف الأواني الزجاجية التي صنعت في أوائل العصر المملوكي استمرار ظهور بعض الأساليب الأيوبية إلى جانب بعض العناصر المغولية التي عاصرت العصر المملوكي ، ومن أجمل ما أنتج بكثرة في العصر المملوكي قناديل زجاجية كان الحكام المماليك والأمراء يأمرؤن بصنعها لتوضع في المساجد . وكانت هذه القناديل من الزجاج الموه بالمينا والذهب ، ولها شكل مميز وتعرف باسم المشكاوات . وتحمل هذه الأواني أسماء أصحابها وشاراتهم ونقوشا كتابية دعائية للسلطان الحاكم بالإضافة إلى الزخارف النباتية الطبيعية التي حلت تدريجيا محل الزخارف المجردة . ومن أجمل الأمثلة على ذلك مشكاة مزينة بزخارف كتابية بحروف كبيرة بالإضافة إلى زخارف جامات رنوك الحكام والزخارف النباتية الطبيعية

والبراعم الصينية . وهنا يظهر انتشار التأثير الصينى الذى نتج عن ظهور العنصر المغولى كدولة حاكمة معاصرة فى الجزء الشرقى الإسلامى ، ويلاحظ أن الزخارف النباتية فى الأوانى التى ترجع صناعتها إلى القرن الخامس عشر الميلادى أصبحت هى الغالبة ، وصارت تغطى جسم الإناء الزجاجى كله إلى درجة أن السطح يكاد يختفى . ومن أجمل المشكاوات التى تؤرخ من أواخر القرن ١٣م (حوالى سنة ١٢٩٨م) مشكاة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، على بدنها كتابة نسخية على أرضية بالمينا الزرقاء ، وقد نقلت هذه المشكاة من مدرسة الناصر محمد بالنحاسين . وكذلك مشكاة أخرى باسم الأمير الماس الحاجب صاحب المسجد المعروف باسمه بالحلمية ، وهو من أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، وعلى رقبة المشكاة ثلاثة رنوك بها شارة هذا الأمير وكتابة أنها عملت برسم جامع . وقد تم بناء هذا الجامع سنة ٧٣٠هـ (١٣٣٠م) وعلى قاعدة المشكاة توقيع الصانع بعبارة تقرأ « عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى عفر الله » والمرجح أن صحة الجزء الأخير من اسمه هو الرمكى ولجده على مشكاه تحمل اسم الأمير قوصون الساقى بمتحف المتروبوليتان بنيويورك وربما كانت نسبته إلى مدينة مكة بالشام . ومن المشكاوات الجميلة النادرة ذات رسوم الطيور مشكاة باسم الأمير الملك الجوكندار ومو من أمراء الناصر محمد بن قلاوون أيضا وعلى رقبتها كتابة باسمه تتخللها ثلاثة رنوك ، وعلى بدنها مناطق بها زخارف نباتية دقيقة مذهبة بينها رسوم طيور ناشرة أجنحتها منها طائر الرخ تؤرخ بحوالى ٧١٩هـ (١٣١٩م) .

وتمثل مجموعة مشكاوات السلطان حسن بن محمد بن قلاوون بمتحف الفن الإسلامى أكبر مجموعة تحمل اسم سلطان واحد فيبلغ عددها تسع عشرة مشكاة على بعضها كتابات أو رنوك كتابية تحمل اسمه ، وعلى البعض الآخر زخارف نباتية عربية أو رسوم نباتية قريبة من الطبيعة منها أزهار اللوتس أو زخارف هندسية جميلة بالمينا المتعددة الألوان ، وترجع هذه المجموعة إلى ما قبل وفاته سنة ١٣٦١م . وقد بدأت صناعة الزجاج عندهم متأخرة عن غيرها من الصناعات الأخرى إذ قامت فى القرن التاسع عشر ، وأول مصنع أسس لذلك كان بالقرب من قرية بيكوز Beykos الواقعة على الساحل الآسيوى للبسفور ، وقد كان مؤسسه أحد الرجال الذين اتقنوا صناعة الزجاج ويسمى « محمد دادا » . وكان هذا المصنع ينتج شتى أنواع التحف الزجاجية لاسيما قارورات ماء الورد Gulakaden التى كانت تصنع من الزجاج الأبيض المعتم الذى له لون الحليب ، وتزخرف بماء الذهب ، وتعرف هذه التحف الزجاجية باسم « بيكور » أخذت من اسم المكان الذى كانت تصنع فيه .

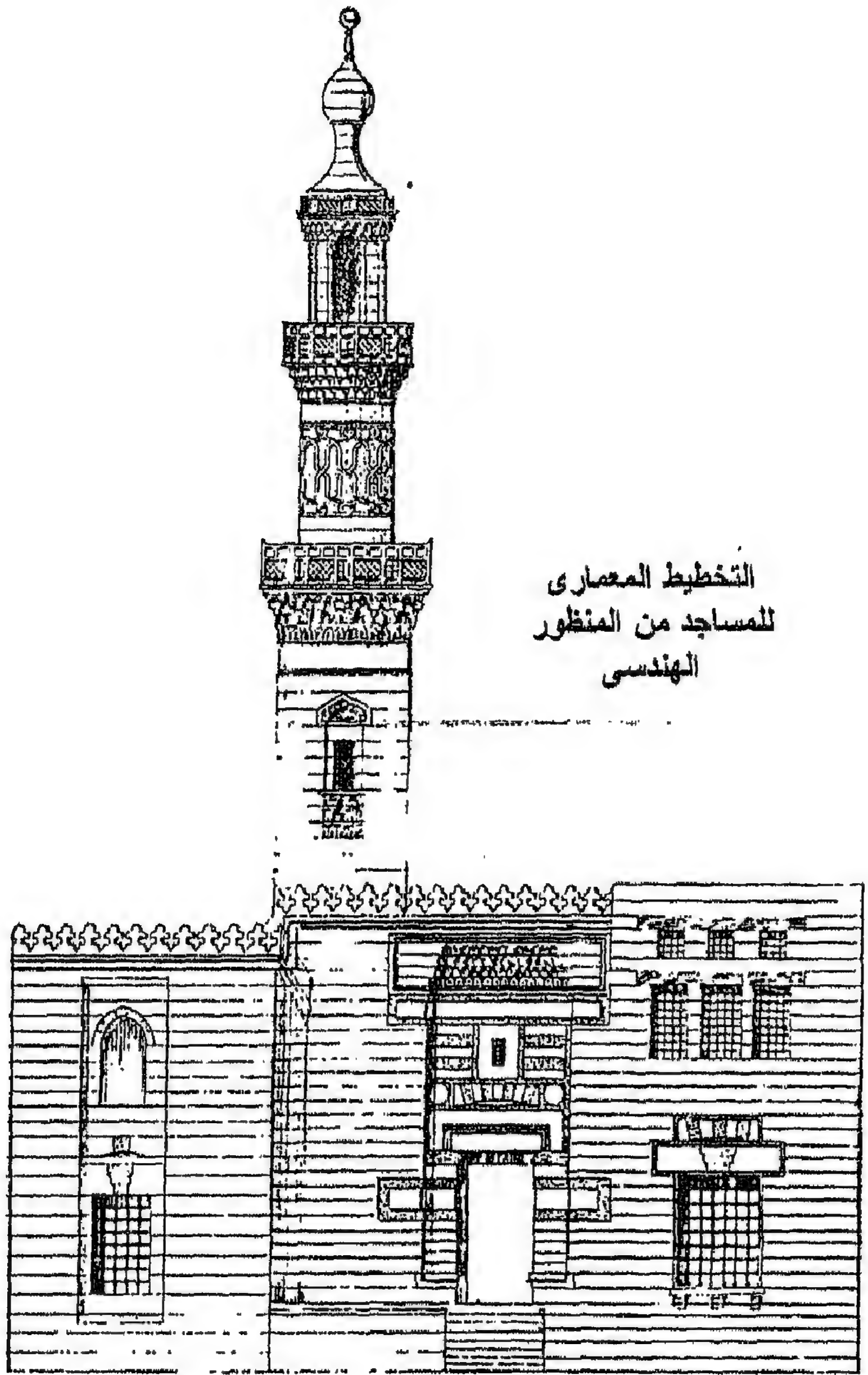
ومن أجمل التحف الزجاجية العثمانية مجموعة من الأوانى المختلفة الأشكال مصنوعة من الزجاج الحليى اللون المزين بالألوان المختلفة ، وفى متحف طربقاهو وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة أمثلة رائعة من زجاج يوهيميا الذى كان يصنع للخلفاء والأمراء والأغنياء يتجلى فيها جمال الشكل وبروعة الزخرف .

الزجاج المطلق بالمينا :

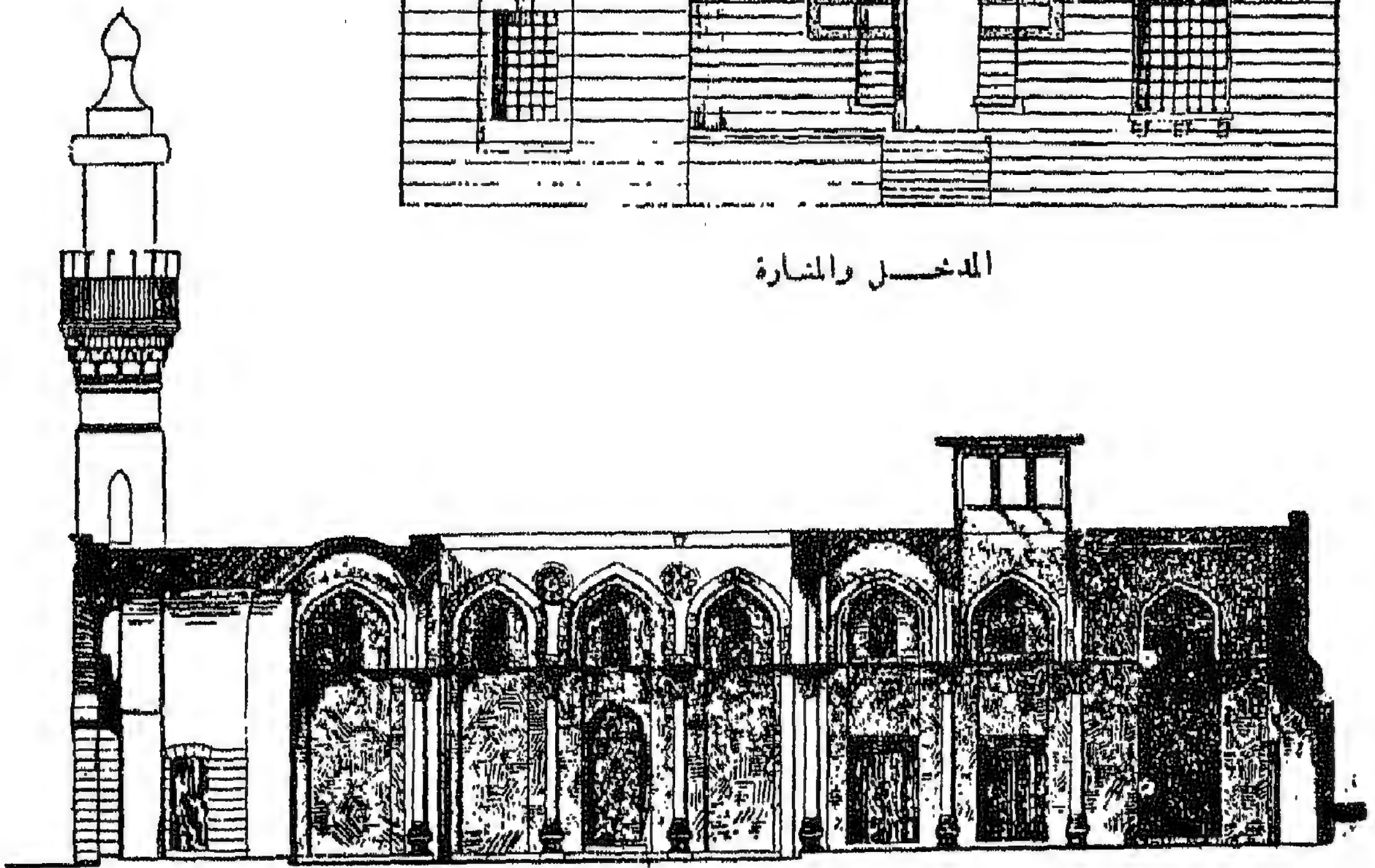
بلغت صناعة الزجاج فى العصر الإسلامى القمة فى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر للميلاد ، حيث صنع العمال نماذج رائعة من الزجاج ، محلاة بالذهب والمينا لاستخدامها فى المساجد والقصور . وكانت عملية طلاء الزجاج عملية معقدة ... فكان الفنان أولا يضع الرسوم مذهبة على الأنية ، باستخدام الفرشاة والقلم ، ثم يضعها على النار لتثبيت الطلاء ، ثم يستخدم المينا فى تجميل رسومه وتلوينها ، مستعينا بألوان مختلفة من المينا : منها الأحمر ، والأصفر ، والأزرق ، والأخضر ، وأحيانا الأسود . ثم كان يضع النماذج بعد هذا على النار مرة أخرى ، حتى تلتحم الرسوم والطلاء الملون بسطح الزجاج . وكان الزجاج المطلق بالمينا يصدر إلى كثير من بلاد الشرق ، حتى أنه وصل إلى الصين . وبالرغم من أن بعضا من هذا الزجاج كان يصنع فى مصر وبلاد فارس ، إلا أن أشهر أنواعه كانت تنتجها دمشق وحلب ... حتى أنه حين فتحت « تيمورلنك » مدينة دمشق ، أجبر كثيرين من صناع الزجاج فيها على الهجرة إلى « سمرقند » عاصمة ملكه فى آسيا الوسطى .

وفى خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر للميلاد ، كانت المصنوعات الزجاجية فى الأقطار العربية تشمل القناني والكواب والكثوس والأحواض وأوانى الطعام ... وكانت كلها محلاة بالرسوم المختلفة بما فيها صور الأدميين . وقد حدثت فى ذلك الوقت بعض التغييرات فى أساليب الزخرفة واستخدام الألوان فى القرن الثالث عشر للميلاد - حين صنعت أروع النماذج من الزجاج فى حلب لسلطين الدولة الأيوبية ، وكذلك فى خلال حكم المماليك لمصر - كان استعمال الذهب فى طلاء الزجاج أكثر من استعمال المينا الملونة ، وكانت التصميمات تتشركب من أشكال هندسية مع أشكال أخرى على التسق العربى . وابتكر الصناع طريقة التذهيب والطلاء بالمينا وكانوا يضعون الزخارف المذهبة على التحف بواسطة الريشة عند رسم الخطوط الخارجية وبالفرشاة فى المساحات الكبيرة ، وبعد أن يحرق الصانع الاناء فى الفرن للمرة الأولى يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر ثم يطلئ بالمينا المختلفة الألوان . وكان طلاء المينا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص ثم يلون بالأكاسيد المعدنية فاذا أريد اللون الأخضر أضيف إلى الزجاج أكسيد النحاس ، بإضافة أكسيد الحديد يحصل على اللون الأحمر ، والأصفر من أكسيد الانتيمون ، والأبيض من أكسيد القصدير والأزرق بإضافة مسحوق الأزورد .

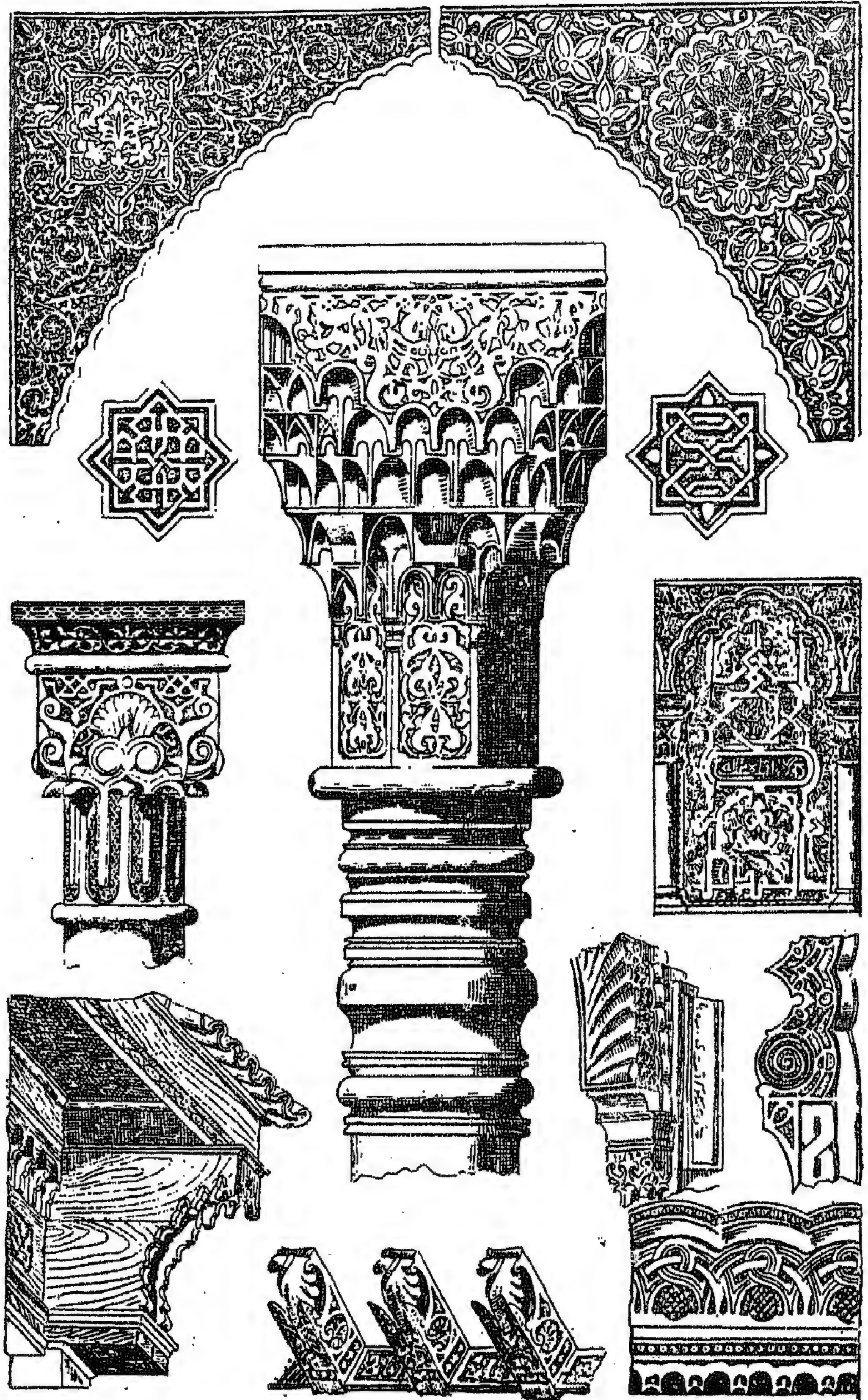
التخطيط المعماري
للمساجد من المنظور
الهندسي



المدخل والمئذنة

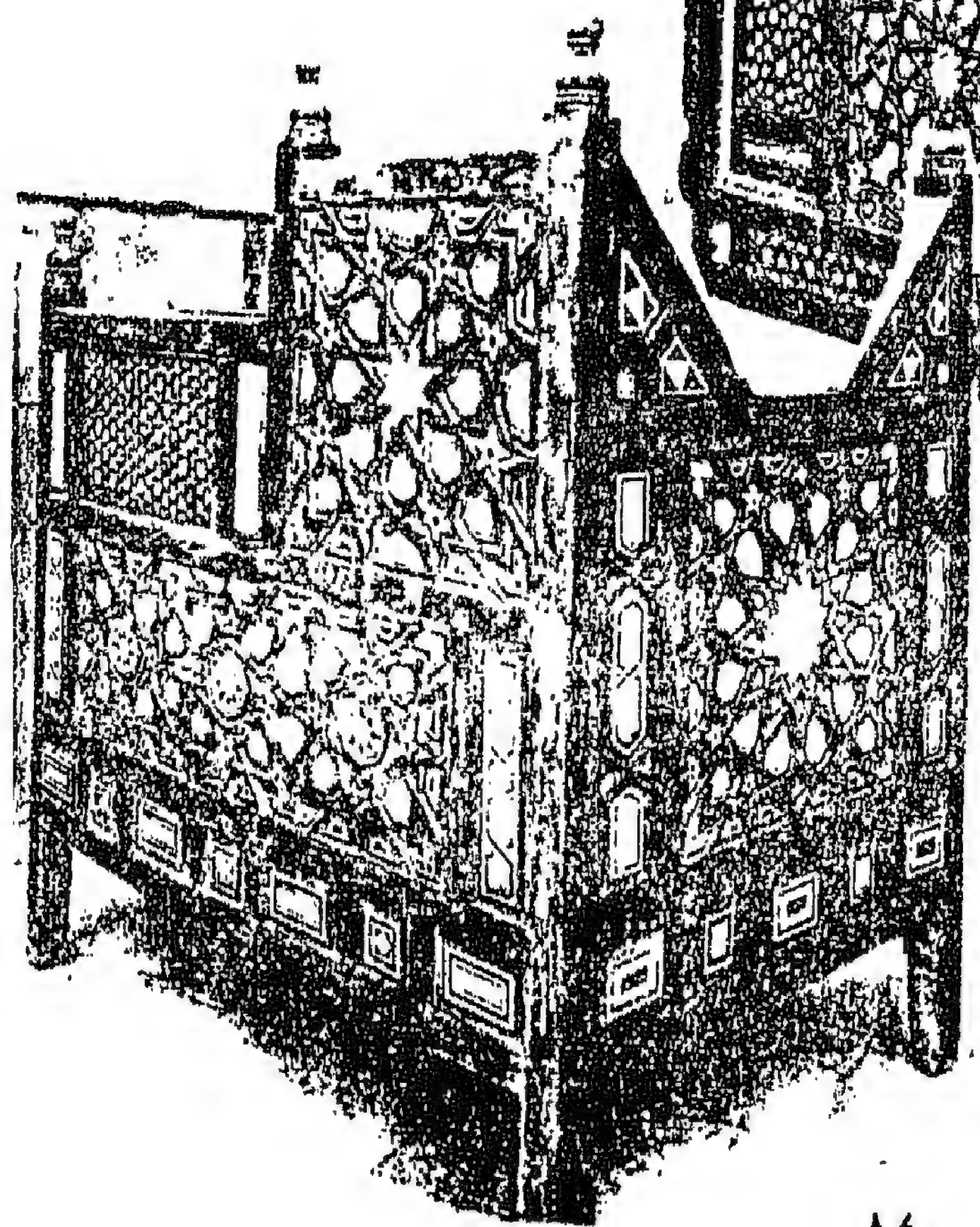
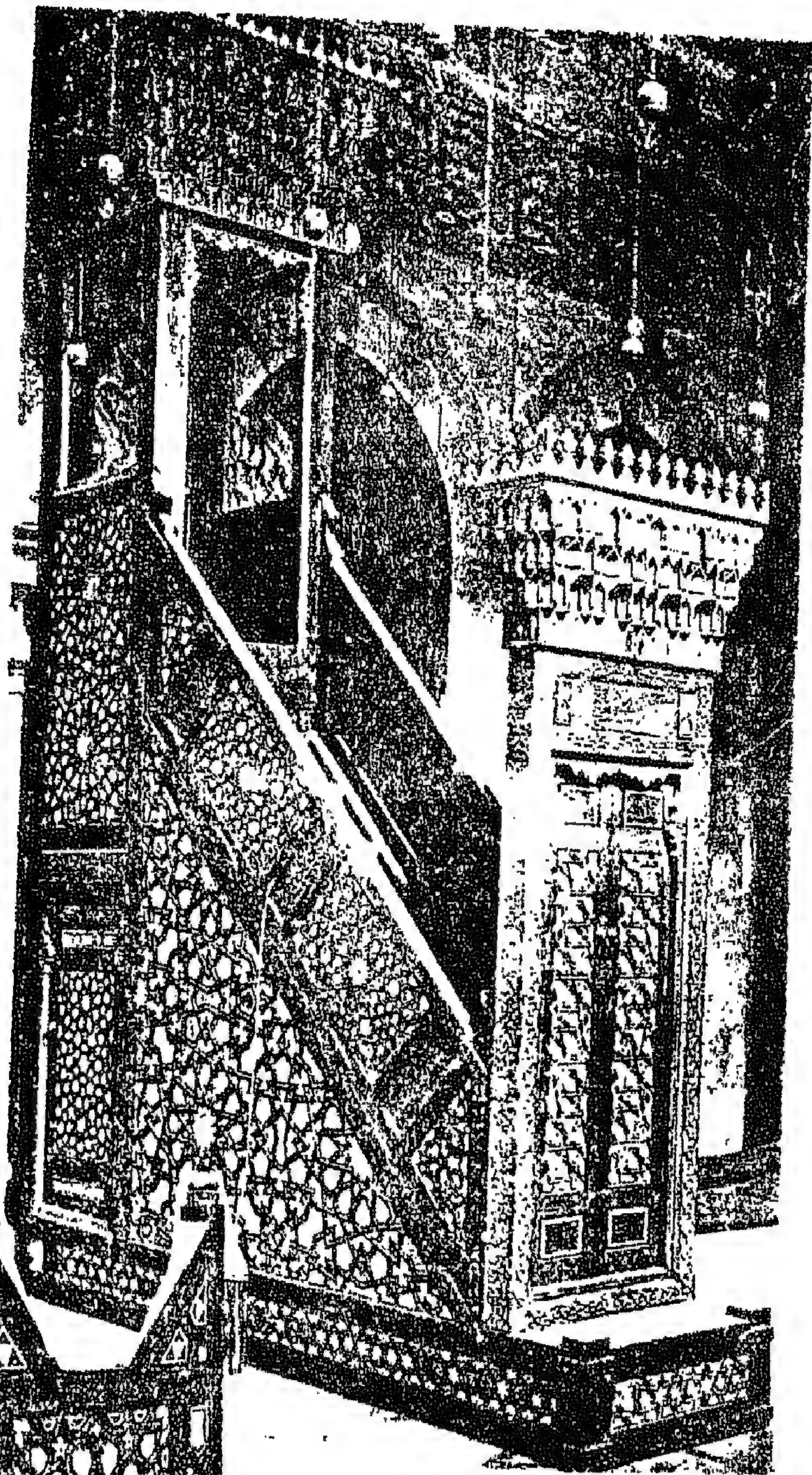


قطاع رأسي

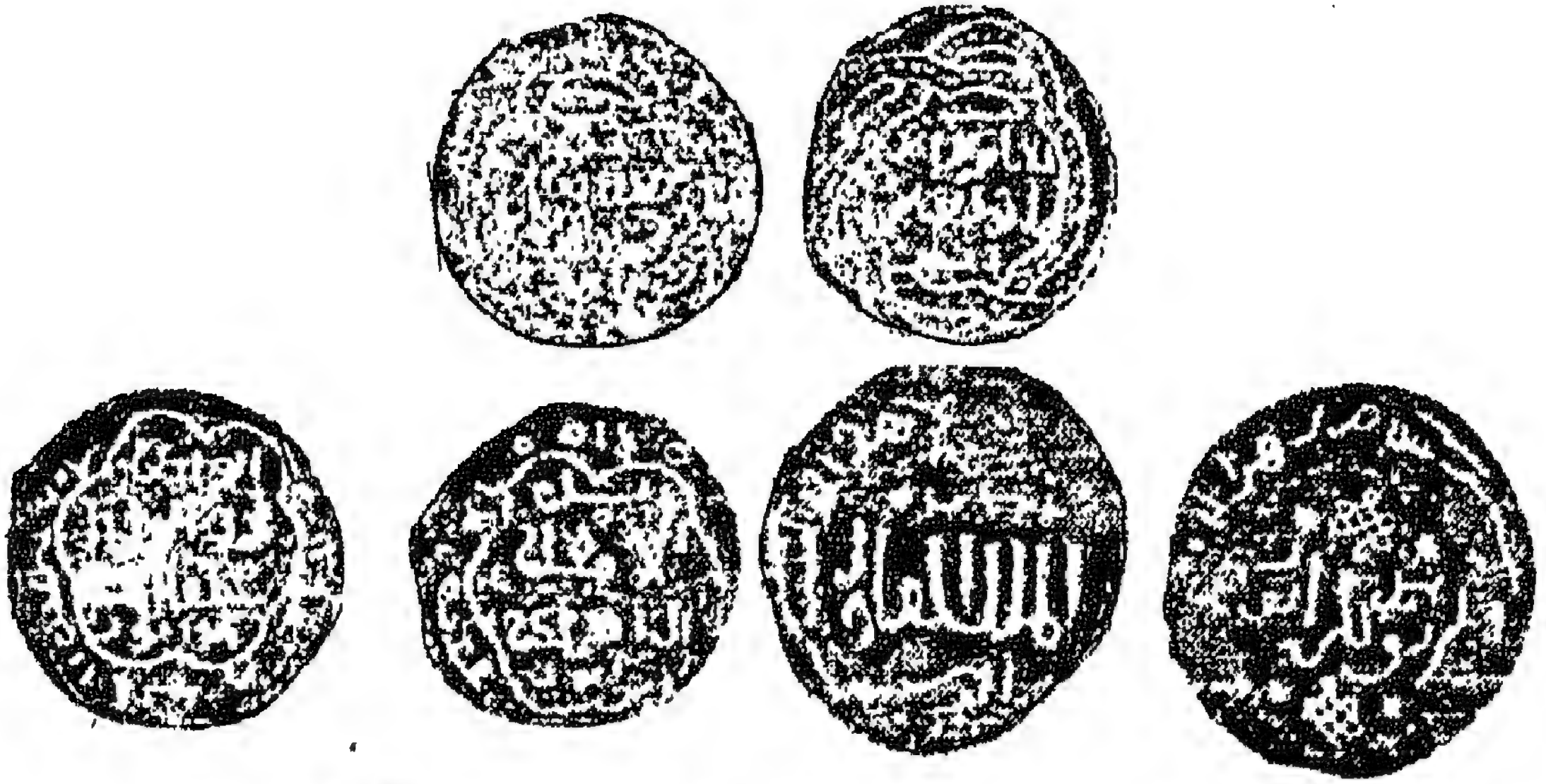


أحد الأعمدة و مكوناته من المقرنصات والزخارف

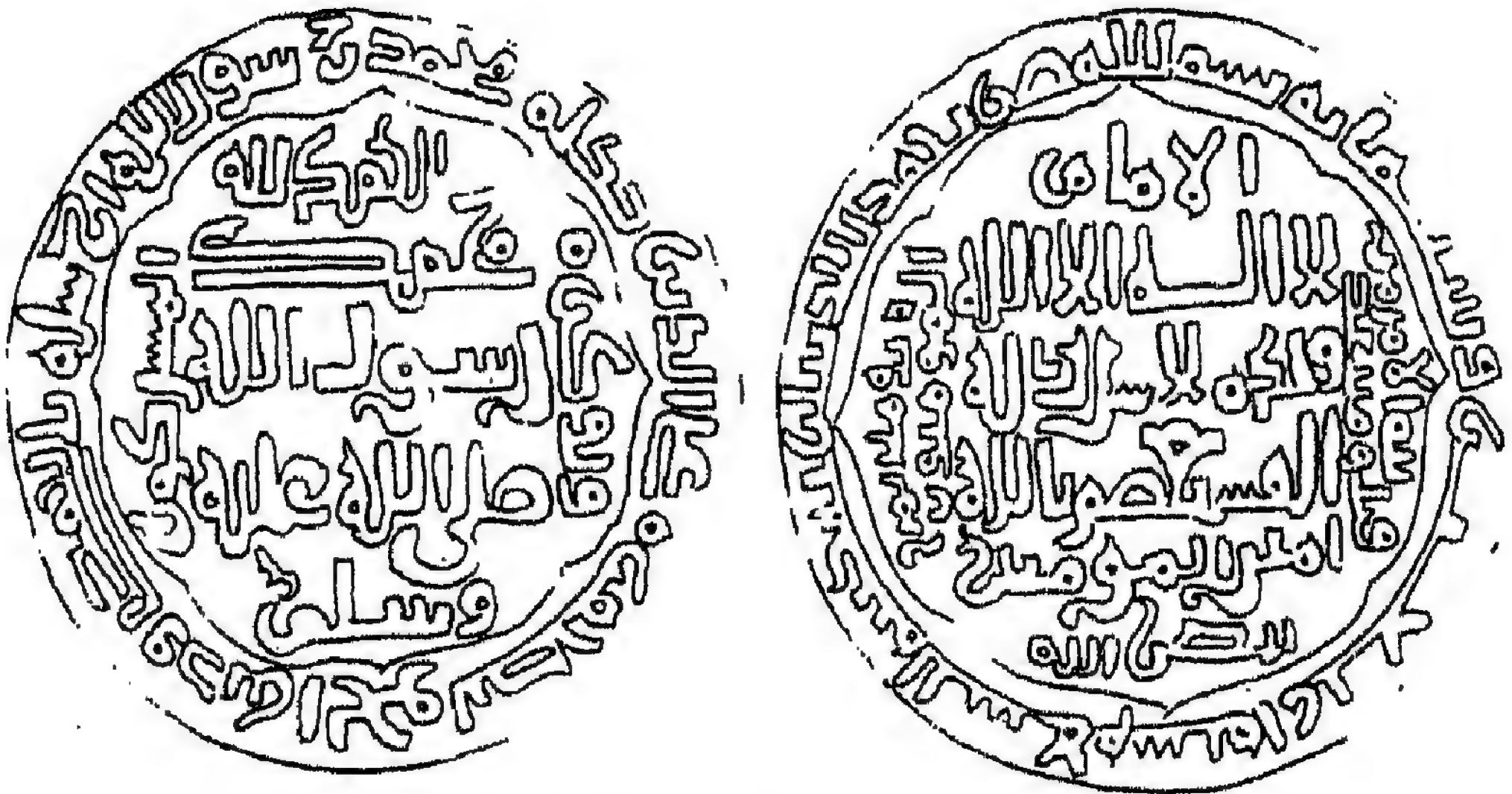
منبر من الخشب لمحمود
بالزحارف الهندسية



كرسي تلاوة القرآن من
الخشب المزخرف والمطعم
بالعاج



ثلاث قطع من نقود الملك العادل الأيوبي ضربت عام ٥٩٦ هـ



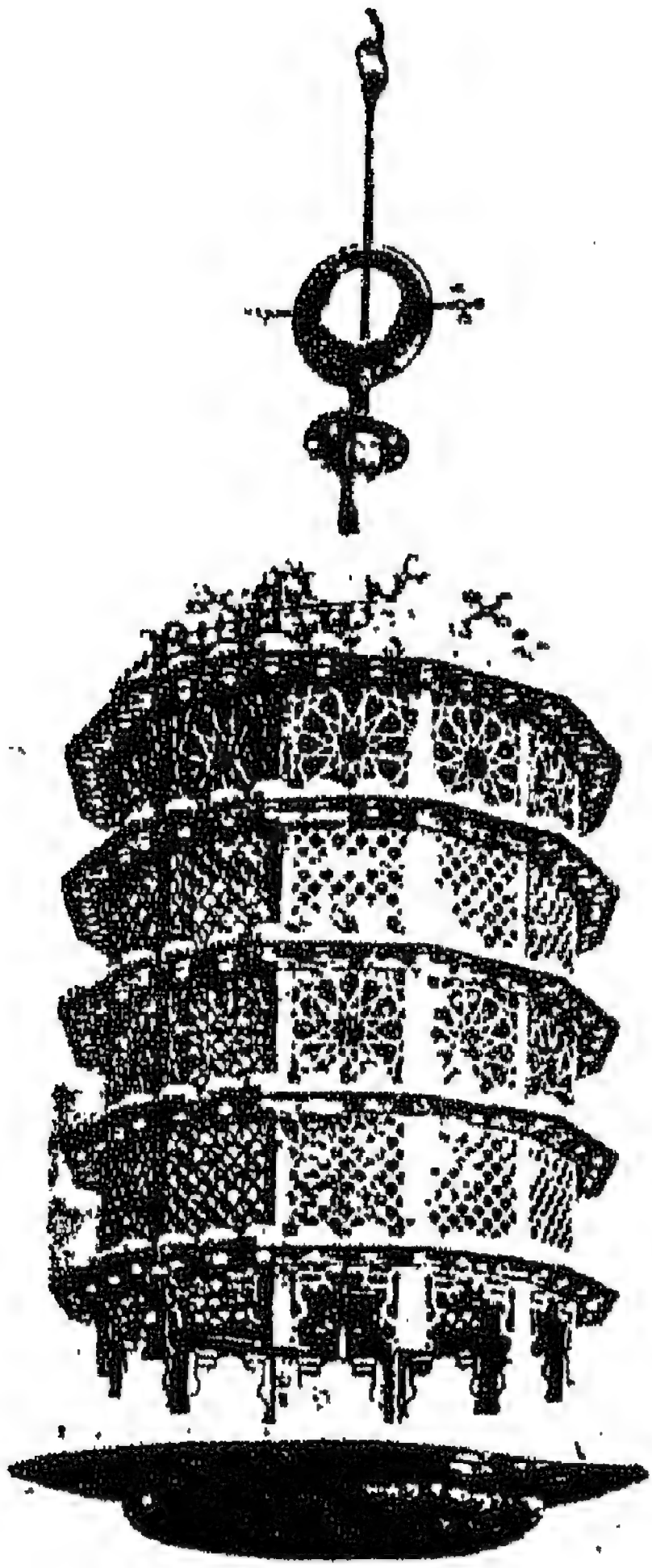
دينار عباسي من عهد الإمام المستعصم بالله ضرب في بغداد عام ٦٤٨ هـ



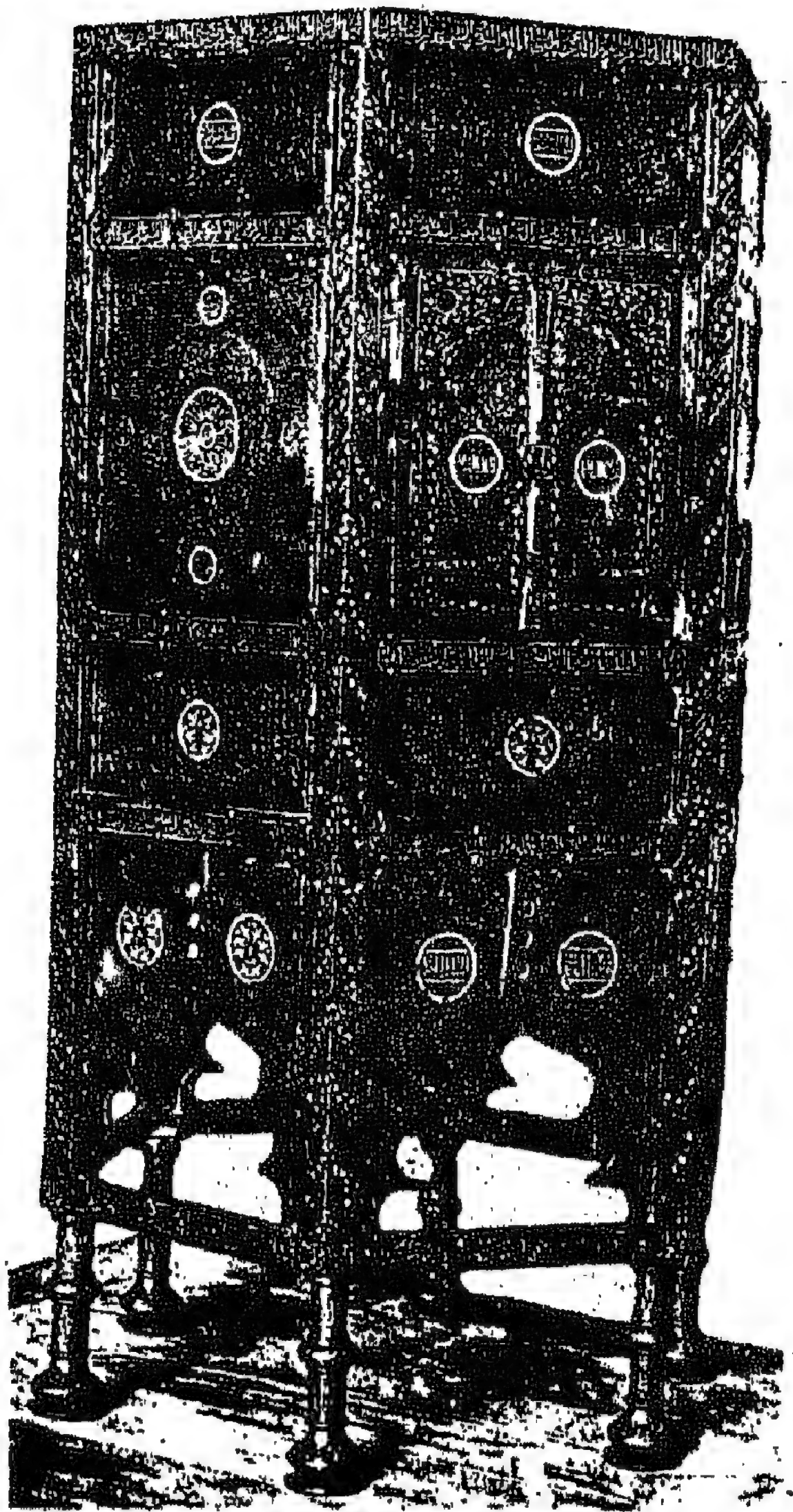
دينار باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب ضرب في القاهرة سنة ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م



صندوق لحفظ أجراء القراء
من الخشب المصنوع بالحجاز
ذى النقوش المكينة من مصر
في عصر المماليك . في سجن
برلين



سور من النحاس باسم الأمير
الملوكي قوصون ، مؤرخ
من سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) .
في متحف الفن الاسلامي
بالقاهرة .



« كرسى » من النحاس المحرم والمكت بالفضة باسم السلطان
الملوكي محمد بن قلاوون سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٧ م) .
في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة .



شمعدان من النحاس المكفت
بالفضة . من ايران في القرن
الثاني عشر أو الثالث عشر .
في متحف الفن الاسلامي
بالقاهرة .



شمعدان من البرونز المكفت بالفضة . من ايران
في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر . في متحف قصر
كلستان
بتهران .



شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب . من صناعة ايران
او الموصل في القرن الثالث عشر . في متحف برلين



أبريق من الفضة المذهبة .
من تركيا في القرن
السادس عشر . في متحف
فكتوريا وألبرت بلندن .



أبريق من النحاس المذهب
بالفضة والذهب . من إيران
في القرن الخامس عشر .
من مجموعة كلبيان .



أبريق من الذهب المزخرف
بالمينا والأحجار النفيسة .
من تركيا في القرن السابع عشر
أو الثامن عشر . في متحف
موسكو .

الفصل الثاني

ملاحق الفنون الإسلامية والإبداع الفني في المخطوطات

الفصل الثاني

ملامح الفنون الإسلامية والابداع الفني في المخطوطات

تمر الأمة الإسلامية الآن في لحظات انتقال تاريخي حاسم ، فقد بدأت في القرن العشرين بيئة حضارية ، تعمل من خلالها على وصل الماضي بالحاضر ، وتتطلع إلى المستقبل مستفيدة من القيم الإسلامية في الآداب والعلوم والفنون ومن نظم الإسلام وحضارته ، وأصبح لزاماً عليها أن تستفيد من التجارب الإنسانية الكثيرة التي مرت بها عبر العصور التاريخية حتى تدرك أن حضارتها تراث أحقاب ونتاج أجيال وواقع حياة ، والحديث عن الفنون الإسلامية وملامحها : لعريقة من الموضوعات الشائعة والمتعة والمفيدة ، والحديث عنها يحتاج إلى مجلدات ، وفي هذا البحث لا نقدم إلا قبساً من أنوار تلك الفنون ومقوماتها وأسسها ، خصائصها التي شهدت انطلاقها ، حيث قدر لهذه الفنون أن تزدهر في مختلف بلاد العالم الإسلامي ، وأن تسود المنتجات الفنية روح واحد ، وأساليب وعناصر زخرفية متشابهة ، غير أن هذا لم يمنع أن تنفرد منتجات كل بلد بصفات خاصة بها لا تتوفر في منتجات البلاد الأخرى ، ولهذا وجدت صفات ومميزات عامة للطرز الفنية الإسلامية ، ومع ذلك فهناك تعرف بالملامح منها :

١- مخالفة الطبيعة : ومخالفة الطبيعة تأكيد لدلول الالامحاكاة ، ويقول المستشرق ثييت : " الفن الإسلامي في مظاهره السائدة ، لا يهتد أصلاً بنقل الحياة ، إنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية " . والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية ، يعيد تركيبها من جديد في صياغة جميلة وعذبة . وهو لا يفكر في محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه ، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامي في ذلك بعض مذاهب الفن المعاصر ، والفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التي استشعرها في نفسه تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة ، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية . والفنان المسلم يقدم لنا في رقة وعذوبة صياغة الجديدة . أما الفنان المعاصر فكثيراً ما يقدم لنا أشكالاً مشوهة لا تحقق الاستمتاع الجمالي واستشعار العذوبة التي نلمسها في الفن الإسلامي .

٢- تصوير المحال : إن مخالفة الطبيعة تؤدي ، حتماً ، وبخاصة بالنسبة للفنان المسلم الذي يهوى الاستطراد ، إلى خلق أشكال جديدة لانظير لها في الطبيعة إطلاقاً ، وهنا نجد ارتباطاً بين الأسطورة الشعبية وبين فنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية . ويبدو أن الفنان - مستعينا بخياله الخصب - عالج هذه العناصر الحيوانية على أساس أنه من الممكن أن تكون كذلك بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلاً ، وهو في هذا

يسير على هدى الآية القرآنية الكريمة « ويخلق ما لا تعلمون » .

وإذا تتبعنا قصص ألف ليلة وليلة وهي تمثل المثالية والخيال الشعبي ، نجد نماذج كثيرة للأشكال التي تقع في دائرة المحال ، كالطيور ذات الوجوه الأدمية والخيول المجنحة ، ورجال من النحاس ، والحيوانات التي تتكلم ، وانتقال الصور الأدمية إلى صورة حيوانية ، ومن الواضح أن قصص ألف ليلة وليلة ترمز إلى مثالية خاصة هي الإحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بالظواهر ، بهرج الحياة ، وعجائب المخلوقات ، وحكم القدر ، وتقلب الحال . ونجد أمثلة كثيرة في الفن التشكيلي الإسلامي للطيور والحيوانات المركبة من الأشكال الخرافية لانظير لها في الطبيعة ، وربما نجد نماذج من هذا الأسلوب . الذي يعتمد إلى عمل تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من حيوانات مختلفة أو صورة الإنسان في الفنون القديمة في مصر والعراق القديم وشبهه من البلاد ، على أن هناك نوعاً من التركيب ربما لا نجد له نظيراً في غير الفن الإسلامي ، الذي جعل أطراف الحيوان أو الطيور على شكل تقريعات وأوراق نباتية . وعندما يطل الفنان المسلم من نافذة خياله على هذا العالم فإنه يعالج موضوعاته معالجة الذي يفرض باحثاً عن أشكال جديدة لطيفة تبعث المسرة وتشير الخيال ، ذاكرة قوله تعالى : « ويزيد في الخلق ما يشاء » .

٣- تحويل الرخيص إلى نفيس : ومن المسلمات في العقيدة الإسلامية العزوف عن الاستغراق في بهرج الحياة باعتبارها عرضاً زائلاً ، وما عند الله خير وأبقى ، وكان هذا الاتجاه واضحاً إلى الحد الذي حرمت فيه بعض المذاهب الإسلامية لبس الذهب والحرير على الرجال . وهو اتجاه اجتماعي يستهدف الانصراف عن الترف بكل مظاهره ، والمعروف أن الترف آفة الحضارة لأنه يصرف الإنسان عن بذل الجهد والنماء . ولقد ضرب الخلفاء الراشدون في حياتهم الخاصة والعامة أروع الأمثلة للتقشف والتوسط في كل أمور الحياة من أجل المزيد من العمل والتقدم . على أن ازدهار الحضارة الإسلامية والثراء الذي وصل إليه الخلفاء في العصور الإسلامية التالية للعصر الأول ، والظروف السياسية والاجتماعية . التي كانت تحيط بالحاكم المسلم ، وميل النفس بطبيعتها إلى الاستمتاع بكل ما هو ثمين كالملابس الفاخرة والأثاث والرياش الشمينة والمساكن وغيرها ، جعل من الضروري وضع حل يحقق الموازنة بين اتجاه العقيدة ، وإمكانيات المجتمع الاقتصادية . وكانت مسئولية الفنان أن يحقق مطالب المجتمع التي يستشعرها هو أيضاً في أعماق نفسه ، وقد استطاع الفنان العربي الوصول إلى حلول ابتكارية حقق بها التوازن بين هذه المبادئ وبين الثراء العظيم الذي يعيش فيه الخلفاء والأمراء فأنشأ الخزف ذا البريق المعدني ، وقد كانت هذه الأواني الفاخرة تستعمل كبديل لأواني الذهب والفضة ، ويعتبر هذا النوع من الخزف من أرقى الأنواع وأجملها . ومن أمثلة الحلول الابتكارية التي توصل إليها الفنان العربي في تحقيق هذه المثالية زخرفة المحراب المصنوع بخامات الخشب أو الصلصال المزجج ، أو الجص ، وهي أرخص الخامات . وكان في

استطاعة المسلمين - وبخاصة فى فترات الازدهار - أن يستعملوا فى زخرفة المحاريب الذهب والفضة مع ترصيعها بالأحجار الكريمة ، ولكن الفنان المسلم تمكن من أن يجعل هذه الخامات الرخيصة التى استعملها بما أضفاه عليها من زخارف رائعة تناظر وتوازي فى جمالها وبهائها أغلى وأثمن الخامات بما أضفاه إليها من زخارف دقيقة ، وبالمزاوجة بين الخامات للوصول إلى أعلى نتيجة جمالية ممكنة ، ولدينا محاريب خزفية وخشبية وجصية من أنفس المحاريب ، التى يمكن أن يتوصل إليها الإنسان .

وقد خلقت الحضارة الإسلامية نماذج عظيمة القيمة من التحف والأثاث المعدنى - وبخاصة من البرنز المكفت والمشغول بالزخارف الدقيقة التى تبلغ حد الإعجاز ، مما يدل على ماوصل إليه الفنان العربى من قدرات ابتكارية ومهارية وصبر وحبه لعمله ، مما يجعلنا نضعه فى أرقى المستويات الفنية العالمية على مدى التاريخ البشرى . « وأن ما يقال عن الفن الإسلامى بأنه حول الرخيص إلى نفيس أمر يجب أن نتوقف عنده لأن الفنان يستخدم خامات بقايا الخشب والمعادن ، وذلك بإعادة تشكيلها بمهارة وإبداع ، ولذا يقال المهارات فى العمل تحول الرخيص إلى نفيس حيث يتفق هذا التعبير مع مبدأ عدم البذخ والترف ، فكأن الفنان يحول الشئ الرخيص إلى نفيس له قيمة . وذلك بإضافة تشكيلات جمالية وظيفية عليه . » . وهذا ما يتفق مع نسبية بلغة القرن العشرين إعادة المواد الهالكة أو العادمة أو النفايات وتحويلها إلى منتج له قيمة يعود على الإنسان بالمنفعة ، ولقد سبق الفنان المسلم إلى هذا المطلب العصرى الملح ، فكان رجلاً اقتصادياً بما تحمله هذه الكلمة من معان مستفيداً بكل الخامات المحلية البيئية صغيرها وكبيرها ، كما فى الخراطة والتطعيم فى الصناعات الخشبية ، حيث يطوعها مهما كانت صغيرة لأنه يعتبرها ثروة الأجيال القادمة ، وهى أمانة عنده يجب أن ترد ، وهى فى عنقه لا يمكن تهديدها أو التفريط فيها مهما قلت أو كثرت أو زادت عن حاجته ، مما سينعكس من سلوك حضارى على الأجيال التى بعده ، وهذا ما يهم الطلاب والدارسين فى التعليم الفنى والصناعى والمهنى من أن الخامات أمانة يجب استخدامها بقدر ، وعلى الوجه الأمثل وفى المكان الأمثل ، حتى نستطيع أن نحقق مبدأ الحصول على الكثير بالقليل ، وهو مطلب عصرى حضارى تنادى به الدولة النامية وبطالبنا به العقل والمنطق ، وسبقنا إليه الفنان المسلم .

٤ - توظيف المنتج :

وضع الفنان الإسلامى الفن فى خدمة الإنسان والمجتمع ، فكل ما يبدعه وينتجه لا بد وأن يكون نافعاً مفيداً له غرض يؤديه ووظيفة تعين الإنسان على رفع مستواه ، ولم يبتكر عملاً فنياً إلا لهدف مدروس محسوس ، أو لكى يحل مشكلة أو ليعقق مطلباً جماهيرياً ، فالوظائف المتعددة للمنتجات الفنية التطبيقية كالسجاد والخشب والمعادن والشرابات

والمشكاوات وأشغال الرخام كانت توظف فى العمارة الداخلية والخارجية ، والتى اجتمعت فى عمارة المسجد ، حيث تقع عليها عين المصلى خمس مرات فى اليوم واليلة ، وكذلك الكتابات والآيات القرآنية مما رسخ قيمتها عنده فانعكست على سلوكه فيصبح إنساناً مستقيماً . وذلك بفضل تحقيق عنصر المنفعة ، وهو أحد العناصر الأساسية فى الفن الإسلامى ، حيث أتت الفنون الإسلامية لتحقيق مطلباً واحتياجاً إنسانياً واجتماعياً فى المقام الأول ، قامت بذلك الدور الفنون التطبيقية والحرف اليدوية والمهارات والصناعات الصغيرة التى انتبهت لها اليوم الدول والتى بها غزت شعوب كبيرة عظيمة .

٥ - مساواة المنفعة بالجمال :

الفنان الإسلامى رقيق الإحساس واسع الخيال كثير التأمل والعطاء ، ترجم العديد من المظاهر الكونية والبيئية الطبيعية ، لأن الدين الإسلامى حث على ذلك ، فهو لم يمنع الزينة فى غير حرام ، أونشر الجمال لأن الجمال صفة إلهية كما فى الحديث الشريف « إن الله جميل يحب الجمال » ولقد حث الله الإنسان على التأمل فى مظاهر الطبيعة وألح فى هذا الأمر وذلك بتكرارها فى الآيات القرآنية (بسم الله الرحمن الرحيم ، أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت فذكر إنما أنت مذكر) ، صدق الله العظيم ، وهنا نرى الدعوة صريحة وواضحة من الله للإنسان بالتأمل والتدبر والتفكر والإلحاح عليه عدة مرات كما هو واضح من صريح الآية ، فالتكرار هنا فيه تأكيد وفيه إلحاح على عين المشاهد الإنسان ، وفيه تذكرة واختزال للمظاهر الكونية والعناصر البيئية ، ومن خلال هذا التأمل للجمال المرتبط بالمنفعة يترسب فى حواس الإنسان حب الخير والحق والجمال ، فيرى مدى ارتباط هذه الأشياء بالمنفعة ، فالجبال مثلاً بأشكالها وألوانها وموادها التى يستخدمها الإنسان لها منفعة بالإضافة إلى أنها تحفظ توازن الأرض من أن تميد . هذا التوظيف الإلهى أستوعبه الفنان المسلم وأتخذه كمبدأ فى تصميم كافة منتجاته على السواء .

٦- الانصراف عن التجسيم والبروز : والملاحظ أيضاً أن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنتج فيها من أعمال ، لأنها لاتستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربية ، ولكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى ، وهو العمق الوجدانى . هذا العمق الذى نتمثله فى قصص ألف ليلة وليلة ، حيث نرى مجموعة من القصص كل منها فى داخل الأخرى ، كما نلاحظ ذلك فى زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية ، حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى فى داخلها ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة ، بما يوحى للرائى أنه ينتقل من مستوى فكرى إلى مستوى فكرى آخر .

وفى الحقيقة أن ماكتبه الباحثون فى الفن الإسلامى عن تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعاً من الفراغ إنما مرده فى الحقيقة ، الرغبة فى إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الفنية التى تغطيها . والرغبة فى إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة ، اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التى تميز فنون الشرق ، وقد حاول أن يسير فى هذا الاتجاه نفسه بعض الفنانين فى الغرب . وكانت وسائل الوصول إلى هذا الطابع اللامادى استعمال النور واللون وبخاصة لون الذهب . ولذلك استعمل الفنان المسلم الزخارف الدقيقة للوصول إلى هذه القيمة الفنية الصوفية . بشبكة من الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية التى تقتص مادة الجسم ، ويتمثل ذلك فى الصقر والعقاب البرونزى من العصر الفاطمى بمتحف برلين .. وفى كلا المثالين نجد على صدر الصقر زخارف متعددة من الفروع النباتية والدوائر ، وفيها الحيوانات الصغيرة كالطيور والأرانب .. أما فى تمثال عقاب «بيزا» فنرى زخارف محزوزة تمثل حيوانات صغيرة وكتابات عربية . واستعمال البريق المعدنى فى الخزف يحقق إذابة مادة الإناء .. ذلك لأن بريق الذهب له هذه الخاصية نتيجة لجذبه الشديد لانتباه الرائي وهو إلى جانب ذلك لون خارق للطبيعة لأن الألوان كلها طبيعية ، ولكن اللون الذهبى لا يشاهد أبداً فى الطبيعة .

وبالنسبة للزخارف المحفورة أو البارزة ، نلاحظ أن الفنان المسلم لم يبالغ لا فى تعميق الحفر ولا فى بروزه .. وظاهرة التسطيع التى نتبينها فى الزخارف الإسلامية تنطبق على جميع الزخارف المنفذة فى الخامات المختلفة ، فى الفنون التطبيقية والفنون المعمارية .. ويصعب علينا أن نتبين صفة التسطيع التى أشرنا إليها ، إلا إذا وازناها بالزخارف فى الفنون الغربية التى كانت تتصف بالبروز الشديد ، سواء أكانت زخارف نباتية أم حيوانية أم حشوات لموضوعات .. ولنضرب لذلك مثلاً بزخارف واجهة معبد البارثينون فى اليونان ، والمكونة من موضوعات أسطورية - والزخارف النباتية الرومانية ، والحشوات البرونزية لمعمودية فلورنسا للفنان جبيرتى .. هذه الزخارف تكاد تكون كاملة التجسيم .. وتبدو الموازنة واضحة إذا تذكرنا الحشوات الخشبية ذات الزخارف الحيوانية من العصر الفاطمى ، أو الزخارف البرونزية على الروابط الخشبية بين الأعمدة من العصر الأموى أو الزخارف الجصية من طراز سامرا .. ونستنتج من ذلك أن المثالية الغربية توجه الفنان إلى الاهتمام بطبيعة العنصر الذى يستعمله فى الزخرفة ، فيحاول المحافظة عليها إرضاء لنزعة كامنة فيه إزاء الطبيعة .. أما المثالية الشرقية فتوجه الفنان العربى إلى تحويل هذا العنصر إلى «زينة وجمال» دون الاهتمام بمقوماته الطبيعية .. ويدهى أن ما يقوم به الفنان العربى يحتاج إلى قدرات ابتكارية أكثر من القدرات التى يبذلها الفنان فى عملية النقل أو المحاكاة ..

٧-التنوع والوحدة: وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر الهامة التى تبرز شخصية الفن الإسلامى . وهى تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة .. داخل هذه

الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو الخطية .. وقد يجتمع فى المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية ، كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة ، إلى عناصر أخرى من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار ، ومن الحيوان إلى التوريق " الأرابيسك " ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة .. وهكذا . ويقول « قبييت » إن الفنان المسلم يطالعنا فى جميع تفاصيل أثره على اجتهد متواصل ، ينفى الاكتفاء بالمظهر الأول ، فهو سلسلة من الأوضاع الزخرفية ، يتقن الفنان كلا منها لنفسه . وبصرف النظر عن مجموعته الكلى .

هذا الأسلوب العربى البحت فى معالجة زخارف المساحات لا يستسيغه الناقد الغربى لأنه كما يقول « قبييت » لا يخضع لقواعد الزخرفة الأكاديمية .. والحقيقة أننا نلمس فى هذا الأسلوب التنوع والوحدة ، وهى من أهم صفات العمل الفنى الناجع . لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هى كاملة فى ذاتها .. وهى أيضاً متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية . ونستطيع أن نزيد الأمر وضوحاً إذا بحثنا عن التناظر الموجود بين الأدب العربى والموسيقى وبين الفن التشكيلى . فى الأدب تتضمن القصيدة مشاهد متعددة وصوراً متقابلة ، وقد لا تكون هناك صلة موضوعية بين أجزائها .. ومع ذلك فإنها فى النهاية تتسق أجزاؤها فى وحدة فنية كلية تشير فينا إحساساً جمالياً وتذوقاً لهذا اللون الفنى الذى قد لا يستيغه الذوق الغربى .. وفى مقامات الخورى (٤٤٦-٥١٦ هـ) مثلاً : نجد أن كل مقامة وحدة فنية قائمة بذاتها .. ولكننا مع ذلك نستشعر الوحدة فى المقامات كلها ، حيث ترتبط جميعها بشخصية أبو زيد السروجى ، ومثل ذلك نستطيع أن نقوله عن الموسيقى .. حيث يشعر الفنان الموسيقى بحاجته إلى الدورات الطويلة ، وإلى التنعيم فى التواءات لا حد لها تظهر غالباً متوازية فى سطحين وكأنها لحن ثنائى يرافق « الصوت » الأساسى . أما هذا الصوت فيتمايل ويختال مدة بين النبرات المتنوعة.

٨ - الزخرفة الإسلامية : تعاقبت على مر العصور ، حضارات متفرقة ، فى معظم أرجاء العالم ، واتخذت لها مظاهر متميزة ومتعددة ، وتنوعت زخارفها تبعاً لعناصر بيئتها ومقوماتها ، وكانت الحضارة الإسلامية ، والتى بدأت عقب ظهور الإسلام ، وازدهرت بانتشاره بعد الفتوح الإسلامية فى كل من مصر والشام وفارس والهند والمغرب وأسبانيا وتركيا من أعظم هذه الحضارات ، لما خلفته من آثار فنية ونقوش تجريدية بديعة شملت العمارة الإسلامية بمكوناتها وصناعاتها اليدوية التطبيقية المتمثلة فى الحفر على الخشب ، والنحت على الحجر والرخام والجص ، والتى طعمت بالصدف والعاج ، ونسجت بالخيوط الحريرية الملونة على الأقمشة والسجاد ، وبالضغط على الجلود ، كما نقشت فى مهارة فائقة ، على أسقف وجدران الكثير من المساجد والقصور والبوابات والقلاع الإسلامية ، فى تكوينات

زخرفية ، من العناصر والأشكال النباتية والهندسية الدقيقة والبديعة ، صارت هي الأخرى نماذج يحتذى بها في دراسة الفنون الزخرفية الإسلامية .

٩ - الخط العربي :

لم ينل الخط العربي - عند أمة من الأمم الحضارية - ما ناله عند المسلمين من العناية به والاكبار له ، والتفنن فيه ، اتخذوه في البداية وسيلة للمعرفة ، ثم ألبسوه لباساً قدسياً من الدين ، ولما كانت الفتوح الإسلامية وامتدت دولة الإسلام وترامت أطرافها ، أصبح الخط العربي فناً غايته الجمال ، وأصبح الخطاط فناً ، فوضعت للخط قواعد ، واخترعت طرائق وظهرت أساليب - تهدف كلها إلى بلوغ الجمال .

لقد استطاع الفنان المسلم أن يبلغ غايته ، إذ أدرك ما في الحروف العربية من خصائص فنية جميلة ، في الاستقامة والرشاقة والتناسق والأمتداد والتدوير والتقوس والانحدار والنسبة والتناسب - فساعدته ذلك على إعطائها أشكالاً مختلفة ، فخلع عليها جمال الحياة ، فلقد كانت الحروف اليابسة التي تطورت من الكتابة النبطية في الجاهلية المتأخرة ، تبدو وكأنها من الحجارة الصم الميتة ، وانقلبت بعد حين إلى قامات وأغصان وأزهار ، فبعد أن كان الخط وسيلة للعلم ، أصبح مظهراً من مظاهر الجمال ، فيه الحياة ويجرى معه السحر ، وما زال الخط ينمو وينمو ، حتى بلغت أساليبه وطرقه مبلغاً جمالياً رائعاً .

عناصر الزخرفة العربية الإسلامية :

عكست الزخارف الإسلامية فكر الحضارة العربية الإسلامية وفلسفتها وبعدها عن مضاهاة خلق الله ، فاتجه الفنانون يبدعون في العديد من الوحدات مثل العناصر النباتية والحيوانية والهندسية والخطوط العربية ، وأحياناً كان يجمع بينهم الفنان . ثم قام بتطبيقها على العديد من الخامات ، خاصة المرتبطة بالعمارة الداخلية والخارجية ودور العبادة ، ولقد أدت مخالفة الطبيعة وعدم المحاكاة إلى ابتكار أشكال جديدة لا نظير لها في الواقع ، أعانه على ذلك خياله الخصب . فأضاف التحويرات إلى أرجل الحيوانات والطيور من تفريعات نباتية ، ووضع الهالات على رؤوس الطير ، وجمع ما بين وجه الإنسان وجسم الطائر في شكل واحد ، وقد أدى ذلك إلى وحدات وأشكال لا نظير لها في الطبيعة ، وكان للنظرة التأملية لوحدات وعناصر الطبيعة ثم إعادة صياغتها من جديد أن جعل لها رؤية خاصة بها ومتميزة عن بقية أشكال وعناصر الفنون الأخرى ، ويمكن تخلص أنواع الوحدات والعناصر الزخرفية الإسلامية فيما يلي :

١ - الزخارف النباتية : استخدمت أنواع كثيرة من النباتات كالأشجار وفروعها وثمارها والنباتات بأنواعها مثل زهرة اللؤلؤ والقرنفل حاملة أوراقها في تشكيلات تسير وراء

بعضها ، منحنية أو فى استدارات أو ملتفة يتصل بعضها ببعض فتكون أشكالاً متراكبة تتعادل الوحدات فيها مع أرضية الشكل ، ويطلق عل هذا النوع « الأرابسك » أى التوريق ، Arabesque حيث تسير النباتات الحلزونية الملتفة إلى ما لا نهاية ، وكثيراً ما كانت مع عناصر أخرى لملا الفراغات أو كموضوع جمالى فى حد ذاته . ولكل دولة وحضارة طراز وأسلوب خاص بها نتج عن تأثيره بالبيئة مكاناً وزماناً ، فهناك طرز للعصر الفاطمى وأخرى للأيوبي وثالثة للملوكي ورابعة للعثماني وهكذا بجانب طرز مصر والعراق وفارس والهند والأندلس .

٢ - الزخارف الهندسية : أدى عدم المحاكاة للخالق بأن أفرغ الفنان الإسلامى فكره وخياله فى تحقيق الفلسفة الإسلامية ، مما جعله يبتكر الأشكال والوحدات الزخرفية الإسلامية الهندسية البحتة ، والتي تعتمد على أعمال الفكر فى المجردات ، فأخرج لنا مجموعة من الوحدات الهندسية الناجمة عن النقطة والخط والدائرة والمربع والمسدس والمثلث وغيرها فى تكوينات متماثلة أو مكررة أدت إلى تشكيلات لا نظير لها فى الفنون السابقة ، ولعل أهمها ما كان فى العصر المملوكى من الأطباق النجمية بأضلاعها المتعددة وتطبيقاتها المتنوعة على الخامات لتشفيل أكبر مساحة مكانية ، وكان لشكل النجمة دور زخرفى معروف من حيث الشكل والوضع والنسبة وعدد الأضلاع ، مما ميز أيضاً هذه الوحدات الزخرفية الهندسية عن سابقها لنفس العنصر فى الفنون الأخرى ، وتبرز العناصر الإسلامية مدى الدقة والصدق لدى الفنان المسلم ، وكان يستعمل لها الأدوات الهندسية فى التصميم أو التكوين .

٣ - الزخارف الكتابية : يكاد هذا النوع من الزخارف أن يغطى مساحة كبيرة فى الفنون الإسلامية سواء أكان فى العمارة الداخلية أو الخارجية أو المنتجات والمهارات التطبيقية ، ولعل الشراء المتمثل فى الكتابات العربية كان سبباً فى ذيوعها وانتشارها ، وأيضاً لأن الكتابة كعنصر تشكيلى واسطة الاتصال التى تربط الأقطار ببعضها ، وزاد من ذلك كله من مكانة الكتابة وقدسيته لأنها لغة القرآن الكريم ، فأفرغ الفنان شحنته الروحية فى كتابة الآيات والأحاديث وصياغتها فى تصميمات وتكوينات جميلة ، وكذلك كانت الكتابات تكتب فى أسطر متتالية كل سطر له نوع مختلف عن سابقه أو مثله ، فكان يجمع بين خط الثلث والكوفى ، وكذلك ما بين الثلث والنسخ ، وذلك لوجود تقارب بين هذه الأنماط والأساليب ، وكان لكل نوع وظيفة يطبع فيها ، فأنسخ لكتابة المتصوفين لقايلته للنقط والتشكيل ، والرقعة للكتابات التدوينية ، والخط الكوفى فى العمارة وعلى الأخشاب ... وهكذا نرى أن كل نوع كان يناسب غرضاً جمالياً ، ولقد احتل فن المصحف الصدارة فى الفنون الإسلامية وإجادة فن الكتابة والزخرفة والتذهيب والتجليد والإخراج ، لأنه كتاب الله المنزل ، والخطوط العربية منها اليايس واللين ، ومنها ما يجمع ما بين الاثنين ، ومن الخطوط السهلة فى التشكيل ، الخط الكوفى المربع المسمى « بالهندسى » حيث يتم تشكيل كتاباته

فى زوايا قائمة وخطوط رأسية وأفقية ويكتب ويقرأ من جميع الإتجاهات ، وأحياناً يضاف فوق كتاباته بعض العناصر والزخارف الهندسية . واستخدم بكثرة فى أشغال الرخام والفسيفساء الرخامية والزجاجية والتطعيم فى العمارة الداخلية والخارجية وأعمال الصدف .

٤ - العناصر الزخرفية من الكائنات الحية : أقبل المسلمون على استعمال رسوم الحيوان فى زخارفهم إقبالاً شديداً ، وخاصة فى رسوم الخزف والفخار ورسوم الكتب للإيضاح ، حتى يبدوا أنهم لم يعتقدوا أنها داخله فى نطاق الكراهية ، وقد استعمل المسلمون فى زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرانب والطيور الصغيرة ، وأحياناً كانت ترسم وفى منقارها فروع نباتية . كما رسم الفنانون المسلمون حيوانات خرافية مركبة . قد لقيت هذه الحيوانات إقبالاً عند المسلمين لأنها تتفق فى تكوينها فى البعد عن الحقيقة الطبيعية ، وهذا هو الشئ الذى كان متبعاً فى الفن الإسلامى .

زخرفة التوريق " الأرابيسك "

كثيراً ما يصادف القارئ فى موضوعات الفن الإسلامى عبارات اصطلاحية ، يتبادلها المشتغلون بهذه الفنون - فيما بينهم - دون أن يتعرضوا لها بالبيان أو التوضيح ، وذلك لوضوح معناها أو دواعى استعمالها فيما بينهم . بينما يتابع تلك العبارات ، غير قليل من القراء بشئ من الجهد ومحاولة فهم المراد منها ، ولو أنهم وصلوا مما يريدون إلى بغيتهم بشئ من الإيضاح لكان فى ذلك لهم من المتعة الذهنية ، والتذوق الفنى ما يعوضهم ، وتطلعهم ودأبهم وراء المعنى الذى حاولوا فهمه .

وكلمة التوريق Arabesque - عبارة اصطلاحية من هذه العبارات - تداولها المشتغلون بالفنون الإسلامية ، من العرب والمسلمين ، وكذلك من المستعربين والمستشرقين بين أقصى بقعة شوهدها عليها مثال من فنون الإسلام شرقاً ، وأقصى مكان فى متاحف الغرب الأوروبى والأمريكى ، التى عنيت باقتناء الأمثلة العديدة ، بل المجموعات الواسعة من نماذج الفنون الإسلامية المختلفة ، من أصغر التحف المعدنية أو العاجية وقطع النسيج وشقف الأخزاف والأوانى الزجاجية ، أو مصنوعات الذهب والفضة ، إلى أكبر الاحجام من الأمثلة المعمارية من حجارة وعقود - (أقواس البناء الحاملة للسقوف) - ونوافذ الجص المشبكة .. الخ . والتوريق ليس كما يبدو لأول وهلة فى تدبير القارئ ، هو استعمال الأوراق فى بعض صياغة أو إحاطة شئ من هذه الصناعات الفنية أو تلك . بل التوريق عنصر معين ينتشر استعماله فى تشكيل وتنميق جميع فروع الفن الإسلامى على الإطلاق ، وأجاد رسمه ، وتوزيعه ، واستعمال وحداته كل مشتغل بفرع من هذه الفروع ، سواء أكان صانعاً دقيقاً يعمل فى مساحة محدودة كقلامة ظفر ، أو راحة يد ، من المعدن المنقوش ، أو الورق المكتوب المزرق ، أم حجاراً ، أم رخاماً ، أم نجاراً ، يتناولون الأعمدة أو الواجهات المعمارية ، بالزخرفة

المدقوقة أو المحفورة ، أو فى نوافذ الخشب أو المنابر أو الكراسى وما إلى ذلك . وهو على حد تعبير مؤرخى الفن « لغة الفن الإسلامى » .

هذا العنصر هو الزخارف المشكلة من أوراق النبات المختلفة ، بأساليب متعددة من الأفراد والمزاوجة ، والتقابل والتقاطع والتعائق ، مع تحوير فى أشكال هذه الأوراق ، وقد يصل بها إلى حد الاغراق فى التجريد بعيدا عن الشكل الأسمى ، أو مقارنة بين حركات الأوراق على فروعها أو أغصانها ، كما لو كانت طبيعية غضة نضرة فى حديقة أو بستان ، يتمثل الفنانون فى ذلك كله أنواعا من نباتات مختلفة ، تشغل بها مساحات من سطوح الزخارف والتشكيل ، أيا كان محلها فى جوانب الفن الإسلامى .

أما كيف وفدت هذه التوريقات ، أو دخلت ساحة الفنون الإسلامية ، فذلك حديثنا ، ممتدا إلى عمق الجمال الفنى فى هذا التوريق ، وروعة توزيعاته ، التى بهرت نقاد الفنون سابقين ومعاصرين ، حتى صار الاقتداء بها والاحتذاء لها مذهباً من مذاهب الفن المعاصر الحديث ، ينسب إلى الفن الإسلامى ، ويتهافت على اقتناء روائعه مفتونو الغربيين ، كما كان يفعل أجدادهم البنادقة والإنجليز والفرنسيون ، فى رحاب النهضة الإسلامية الكبرى . إن الفنان المسلم رسم الأزهار والأشجار والفروع والأغصان والأوراق والسيقان والطيور والحيوان بعد أن حورها تحويراً كادت أن تفقد معه صورتها القديمة ولكنها وإن بعدت عن هذه الصورة فلا يزال لها جمال فنى يدل على قدرة مبدعها وينطق بصفاء قريحته ، فالهدف من الفن عند المسلم هو تجميل الحياة ، والتجميل يتحقق بالنقل الصحيح من الطبيعية ، وبالتحوير على السواء ، وقد اختار الفنان المسلم التحوير لكى يرتفع فوق مرتبة التقليد ، لقد اندفع الفنان المسلم وهو يرسم الأرابسك وراء خياله الخصب ، ولكنه أخضع هذا الخيال إلى قوانين التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع ، وهى جميعاً من الأسس الرئيسية التى يقوم عليها فن الزخرفة ، فخرجت زخرفة التوريق من بين يديه رائعة لأن هذه الكلمة « التوريق » أصدق فى الدلالة على هذا النوع من الزخرفة الذى أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو . والتوريق ما هو فى الحقيقة إلا نمو وتكاثر . ولقد كان انتشار الإسلام عقيدة وعملا فى القرن الهجرى الأول ، يزحف مسرعاً ليعطى مساحات شاسعة تدين بحضارات راسخة الأقدام فى التطور الصناعى والتقدم الفنى ، فارس شرقاً - وأعماق الفن الفارسى رحيبة - ، وبيزنطة شمالاً وغرباً ، فى سورية ومصر والشمال الأفريقى ، وفنون بيزنطة ، كانت مستقلة بالتأثير فى سورية ، إلا أنها كانت تتزاحم فى مصر مع الفن المصرى ، قبضى وفرعونى ، وفى الشمال الأفريقى ، مع بقايا الفنون الفينيقية والأفريقية . وما كان الإسلام وعقيدته فى أول إندفاعه ، إلا قائماً هادياً معلماً ، منقذاً من ظلمات الرق إلى نور الحرية ، يمحو الاستغلال ويحطم الأغلال ، فلم يكن الفن الذاهب أو الفن القادم هدفاً له ، إلا ما كان من هذه الفنون يحمل صورة من صور التعبد لغير الله جل وعلا ، فإن تحطيم مثل هذا الفن كان هدفاً من أهداف الإسلام . وحسبنا ما فعله رسول الله

صلوات الله وسلامه عليه وعلى آله ، يوم الفتح من تحطيم الأصنام حول الكعبة ، ومحو
 ما كان بداخلها من صور ، ثم إرساله البعث لتحطيم أصنام القبائل في البادية . إلا أن
 ماصادف المجتمع الاسلامى الناشئ ، في البقاع المفتوحة من ميراث فنى وحضارى ، تعود
 أصحاب الأرض قبل الفتح ، ثم لم يجدوا بأسا فى أن يأخذوا بحظ منه ، بعد اعتناق الدين
 الجديد ، ثم انتقال هذا الذى أخذوا به معهم فى بقاع الدولة الواسعة ، وإلى عواصمها ، المدينة
 المنورة ، أو الكوفة ، أو دمشق أو القيروان ، ذهابا وإيابا ، كل ذلك قد صبغ الحياة فى الدولة
 الإسلامية ، ولما قضا المائة الأولى للهجرة - بلون من الترف الفنى - محدود أول الأمر ، ثم
 أخذ فى الاتساع ، مع قيام الأسس الفنية العميقة ، التى انتسبت إلى لون جديد من الحضارة
 ، وانطبعت بطابعه أصالة ، ودقة ، وعمقا ، ورقة ، وقد كانت فى الأصل تنبع من منابع
 مختلفة . ولعل عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، قد خاف مثل هذه الانعكاسات الحضارية
 وتأثيرها على بساطة المجتمع المدنى ، فنبذ مؤكدا - عندما أعاد تعمير المسجد النبوى -
 وقال لمن كلفه بهذا العمل : لا تصفر ولا تحمر ، حتى لاتفتن الناس . والمعروف أن عمر رضى
 الله تعالى عنه ، أعاد بناء المسجد بالحجارة والقصة «الجص» ، بدلا من اللبن ، وجعل
 عمده من الخشب بدلا من جذوع النخل ، وإن لم يغير فى التخطيط الذى استنه رسول الله
 (ﷺ) . وما فعله عمر رضى الله تعالى عنه ، لم يلتزم به عثمان بن عفان رضى الله تعالى
 عنه ، وكلاهما صاحب لرسول الله (ﷺ) ، شهدا معه المواقع ، كما شهد بالجنة لكل منهما
 رسول الله (ﷺ) .

فعثمان رضى الله تعالى عنه - كاتب الوحى ، وهو الذى جمع القرآن على عهدى أبى
 بكر وعثمان رضى الله عنهما - أخذ على عاتقه الإشراف على عمارة المسجد النبوى وتوسعته
 . وقد أجمع الرواة على أن عمارة عثمان بن عفان بإشراف زيد بن ثابت رضى الله تعالى
 عنهما ، دخل فيها الحجارة المنقوشة والجص ، فى الجدران ، والعمد التى علت محل عمد
 الخشب فى حمل السقف ، وكذلك كان السقف من خشب الساج وقد زينه التذهيب . وهكذا
 نرى التأثيرات الفنية قدمت بنفسها إلى المدينة - المجتمع الإسلامى الأول - ولما ينقض عهد
 الخلفاء الراشدين . حتى كان التوريق عنصرا من عناصر هذه التأثيرات الفنية الواقدة ، ضمن
 تأثيرات أخرى ، ولم يكن العمال القائمون بهذه التجديدات إلا خبراء فى هذه الفنون زاولوها
 بالوراثة أو التعليم ، ذوى حس مرهف أعانهم على تعديل استعمالاتهم - بعد اعتناق الإسلام
 - للعناصر الفنية بما لا يخرج عن صريح العقيدة ومضمونها والتى ترفض تجسيم المعبودات ،
 وتهويل جو المعابد . وإذا كانت تشكيلات التوريق النباتى قد سبقت فى فنون ما قبل الفتح
 الإسلامى بصورة أو بأخرى إلا أنها بشهادة غير المسلمين ، ودارسى تاريخ الفنون الغربية
 والإسلامية قد اتخذت بعد انتشار الدعوة الإسلامية ، وبداية خطها الحضارى سمنا آخر ،
 أساسه التنوع ، والتتابع ، والتحويل . ولاشك أنها بدأت أول الأمر قريبة من أشكالها فى

الطبيعة ، اقتداءً بالأساليب السابقة على التأقلم بالإسلام ، لكنها بدأت فى التعبير عن أصولها مع احتفاظها بعنصر التعبير الجمالى ، والتحويل للشكل الأسمى وسيلة الوصول إلى ذلك التعبير . كما أنها بدأت أول الأمر متماثلة ثم تنوعت ، وبدأت مفردة ثم تشابعت مستكملة بذلك أبعاد الأسلوب الثلاثة ، مشتركة حيناً ، وينفرد التتابع بالتعبير أحياناً ، كما ينفرد التنوع أو التحويل . وورقة النبات قد تستعمل وحدها ، أو مع ورقة لنبات آخر بالتبادل ، لتحقيق التوازن الموسيقى بالفرع من خط واحد أو خطين متعانقين ، مستمرة فى شغل فراغ افرز محدود ، أو مساحة واسعة ، دون ملل لهذا التتابع أو التعانق أو التقاطع أو التقابل .

وكانى بهذه التوريقات أصوات المسبحين مترنمين بأسماء الله الحسنى فى تبادل صوتى ، بين الخافت الهامس ، والقوى ذى الرنين ، والرفيع ذى الجرس المطرب ، والغليظ ذى التردد ، كلما ردد المسبحون متجاورين أو متقابلين متأملين فيما يرددون ، أغرقوا فى بحر التجرد ، المحفوف بمعانى السمو ، الذى كسسته آياه أسماء العلى القدير ، تجرد عن المثل وتعالى بنفسه ، ومجدته الصفات ، فهو العلى القدير الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحانه الله عما يشركون هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى ، يسبح له مافى السموات والأرض .

ولقد كانت ورقة العنب « مثلاً » ذات الشعب الحصى ، عتصروا استعماله المصريون والسوريون قبل العصر الإسلامى ، فلما تطور المجتمع بعد الدعوة الإسلامية وصيغته حربه العقيدة ، فى فطرة نابضة حية نابضة من فطرة الله ، ارتاحت يد الفنان فى تنسيقها عبر رسومه وتخطيطاته ، فخرجت عن جمودها وجفافها ، وخلصت روحها التقليدية ، وكأنها ألقت فى مهب الريح ، فانفتحت مرة وانكمشت مرة أخرى ، وهشت أحياناً ، وانثقت مرة أخرى ، واعتدلت أو انحرفت أو انشقت أو انبسطت ، واستوت أطرافها أو تضرست ، وتشكلت أشكالاً غريبة متنوعة حتى كادت أن تفقد خصائص مظهرها ، وأصبحت فى بعض أشكالها نسيجاً من صنع الخيال ، كالخيوط المتصلة أو الخروم المتصقة . ولم يكن هذا هو حظ ورقة العنب وحدها ، بل شاركتها فيه أوراق الصنوبر أو الكافور أو الصفصاف بسمتها المستطيلة والطرف الرمحى المدبب ، بدأت أول الأمر مستقيمة ، ثم اتخذت طرقها فى انسياب حتى عاد ملامسا أصلها ، ثم تعانق معه أحياناً أو تقاطع ، مكوناً أشكالاً قلبية أو نجمية فى تناسق مطرد وتقابل منفرد .

تشكيلات بدیعة ، بعدت أصلاً وقرعاً عن استعمال الفنانين السابقين ، وغالى اللاحقون فى التنوع والتعدد بقصد التناغم والتطريب فى الشكل ، مغالاة تنم عن سعة الخيال ، ورحابة الافق ، مما ينقل الفنان من مرحلة الإغراق فى الحس ، إلى السمو فى التأمل ، وبلوغ درجة عالية من التصوف الفكرى والتأمل فى عظيم صنعة الله بورقة من أوراق النبات

، تقود العبد في تأمله إلى عظمة الخالق وعظمة الملك ، فيفترق في خضم الملكوت الواسع ، وذلك هو السميت الذي ميز الفن الإسلامى بصوفيته العميقة ، وبهر نقاد الفنون سابقين ومعاصرين وأفحم الحاقدين الذين وسموه بالنقل والتقليد ، فاعترفوا له بالانفراد والجدة والتنوع .

ولم تمض المائة الأولى من العصر الإسلامى ، حتى كان المسلمون آخذين بأسباب البحث فى كل تراث سابق للحضارة البشرية ، يعرضونه على عقيدتهم فما استقام معها أخذوا به إلى السميت السوى والفكر المستقيم مع الفهم الإسلامى . وبنفس الحس المرفف ، انتشرت أساليب التعامل الفنى من حدود السند إلى شاطئ الأطلسى غربا ، ومن أرمينية شمالا إلى المحيط الهندى أو البحر العربى جنوبا . وساعد اتساع الدولة ، وحرية الانتقال بين ربوعها فى سرعة انتقال العلوم بين أقصاها وأقصاها ، كما ساعد على انتشار تقاليد الفنون وأساليبها ، وكان للحكام والولاة ووجوه البلاد يسعون إلى استضافة عالم ، أو اقتناء مؤلف ظهر فى المشرق أو فى المغرب ، كما كانوا يسعون إليهم بطرف الفنون وغرائبها ، أو يسعون هم فى طلب صانع مبدع ليختصهم بروائعه ، وبدائع صنائعه ، كما كانت عوامل الهجرة سياسيا ساعدا فى انتقال فنانيين بعينهم من قطر إلى قطر ، مما نشط الاقتباس وانتقال الأساليب الفنية ، وذلك كهجرة الأسبان أيام الحكم بن هشام بن عبد الرحمن الأول - نهاية القرن الثالث ، وقد استقر بعضهم فى الاسكندرية يومئذ ، واستمر الباقون فى الهجرة إلى جزيرة كريت . وفرار بعض أفذاذ صناعة النحاس المكفت من الموصل فرارا من وجه التتار أيام المحنة المشهورة واستقرارهم بالقاهرة .

وقد تنوعت أساليب التوريق فى الشرق ، وأبدع أهل المغرب الإسلامى فيما نقلوه عن أهل المشرق ، ولا يخطئ الناظر إلى الوحدة التشكيلية أن ينسبها إلى الفن الإسلامى ، شرقية أو غربية ، وذلك نابع من حقيقة أساسية ، أن وحدة العقيدة كانت عاملا فى وحدة الثقافة ، وأساسا لوحدة الفنون ، وإن كان على الباحث المتخصص أن يدرك الفرق الدقيق بين خصائص صناعة الفنان المشرقى أو المغربى ، وكثيرا ما حار انقوم فى ذلك لشدة التقارب والتنافس بين أهل تلك الفنون . وكانت تشكيلات التوريق أول أمرها فى سورية ومصر ، مستقلة بفراغها الذى تشغله دون تداخل من عناصر أخرى ، فيما يصنع الحفارون على الحجارة أو الاخشاب ، كل يحاول أن يثبت ليونة مادة صناعته فى يده ، فابتكروا الحفر العميق أول الأمر ، ثم ظهر الحفر المائل ، ثم لعبت مستويات الحفر فى يد الرخام أو النجار ، حتى قاربت ليونة الأوراق على فروعها وأغصانها ، فى نهاية العصر الفاطمى ، وكذلك أيام الأمويين بالأندلس العربى ، بينما تناقلت أساليب التشكيل فى شمال أفريقية ، خصائص مصرية وسورية حينما ، ثم أندلسية مرة أخرى .

وانتقلت عدوى التوريق إلى الوراقين وأصحاب صناعة الكتب واستنساخها ، وبدلاً من أزميل الرخام وأداة النجار في حفرهما ، قامت الفرشاة بتوزيع التوريق مسطحات ومساحات على صفحات الكتب محيطة بالعناوين الرئيسية ، أو أفاريز حول الكتابة في الصفحات ، مدادها ماء الذهب والأزورد ، ورائع الألوان . ثم يقلد هؤلاء وأولئك ، حفارو المعادن ، نقشا ، وتلييسا بالذهب والفضة على النحاس أحمره وأصفره ، فلا يقلون عن إخوانهم إبداعاً وتصنيفاً ، في أباريق الماء أو البوضوء ، وشماعد الضوء وثريات . ولا يلبث الرخامون والحجارون والنجارون أن تصيبهم عدوى التلوين من مزخرفي الكتب فنرى الجدران والسقوف قد اكتست بالألوان والتذهيب بهاء على بهاء .

كل هذا وعنصر التوريق لا يكل عن التطور والتحول ، بما يقضيه المقام والمكان ، حتى تجاوزت أساليب الصانع ، وتجاوزت في مناظرات فنية على صعيد العمارات والمنشآت والتحف والطرائف . ثم اتسع استعمال زخارف التوريق ، حتى أصبحت تغطي مساحات واسعة ، من العمائر أو التحف ، وتكفي نظرة إلى باب معدني « نحاسي » من أبواب المدارس والمساجد في العصر المملوكي بمصر ، أو باب جامع قرطبة الأعظم أو جامع أشبيلية ، في أقصى المغرب الإسلامي يومئذ ، لنرى مساحات التوريق الواسعة وقد تشابكت أغصانها وتقاطعت فروعها في ليونة عجيبة رغم صلابة المعدن .

وواجهات معمارية واسعة في آسيا الوسطى وماوراء النهر ، قد غطتها ترابيع الخزف اللامع ، يشغل سطوحها تشكيلات التوريق الملون تحت الدهان ، بالأزرق أو الأخضر والأحمر والذهبي ، في تناسق بديع ، بل أن عناصر التوريق في مساحات كبيرة من الخزف الأزرق في بعض المساجد الإيرانية والمصرية ، جعلت الزوار والسائحين الباحثين عن « هذه الروائع يسألون عن : المسجد الأزرق ، وذلك لاشتهار مساجد بعينها بهذا الاسم في هذه البلاد أو تلك . وذلك كمسجد الشاه عباس بأصفهان « ١٥ / ١٦ م ٩ / ١٠ هـ » ومسجد آق سنقر « إبراهيم آغا مستحفظان » بالقاهرة والخزف الملون الأزرق فيه من سنة ١٠٦٢ هـ ١٦٥٢ م .

ومن الطرف البديعة بالمتحف الإسلامي بالقاهرة ، باب مصفح بالنحاس ، قوامه مساحات التوريق المتشابك الجميل ، حاول الفنان إظهار براعته في انفراده بأسلوب جديد ، تحولت فيه التوريقات المشبكة بالأغصان إلى حيوانات صغيرة وطيور في أوضاع مختلفة متفرعة من الأغصان كالأوراق والزهور ، ذلك الباب باسم الأمير سنقر الطويل من أمراء المماليك . وهكذا صارت عناصر التوريق أساساً تشكيليها في توزيعات الفنون وتنوعها . وأصبح على كل فنان الاتجاه إلى نوع من هذه الصنائع ، وأن يجيد التوريق أولاً كمقدمة لتوقيعه على التحف بالآلات والوسائل المختلفة . وكثيراً ما شاع توريق ابتكره مذهب وراق ، فنقل عناصره رخام أو حجار أو نجار ، ثم قلدهم خزاف أو صناع الشماعد وثريات الضوء من

النحاس ، صافيا او مكفئا بالذهب والفضة .

وإذا كانت رحلة التوريق تطول عبر القرون بين مشرق الإسلام ومغربه ، فإن أروع مآثره من هذا التوريق سموا وتصوفا ، توريقات الزخاف فى قصور الحمراء بقرناطة الأندلس ، حيث برع فنان الزخارف فى أن يشكل الأوراق فى أسلوب فريد ، جعل أبدان التوريقات نسيجا من اسم الله الأعظم متسلسلا متقابلا ، تقابل التسبيح وتسلسله فى أعقاب الصلوات ، على ألسن القائمين بالذكرين ، فأينما انتقلت عيون الناظرين على الجدران وراء تسلسل التشكيل التوريقي ، تابعت اسم الله رؤية وتلاوة وتسبيحا ، جمال أناره اسم الله وزينه.

هذا كله عندما استقل التوريق بالتشكيل ، لكن العظمة التى بلغت حد الإعجاز تتجلى فى الجمع بين عنصر التوريق ، والكتابة كوفية أو نسخية ، ولست هنا بصدد الكلام عن الكتابة ، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى فى فنون الإسلام ، فذلك موضوع آخر يشوق قارئه كما يشوق صانعة أو صائغه ، ولعلنى سأعود إليه بتفصيل مناسب إن شاء الله فى بحث آخر . وإنما حديثى عن التوريق كمستوى من مستويات التشكيل الفنى عندما تداخل مع الكتابة ، وقد كان التوريق وحده يشكل المستوى الواحد أو أكثر من المستوى فى مزاوله الفنانين الإسلاميين ، على تنوع خاماتهم وألوان صنائعهم .

ولقد كان اختلاف المستوى أكثر وضوحا فى صناعة الرخامين والنجارين ، حيث يحفر الفنان فى الحجر أو الخشب سطوحا متتالية العمق من التشبيك والتوريق يعلو بعضها بعضا ، منه فى صناعة المذهب الوراق ، الذى يتحتم عليه أن يمثل اختلاف الإرتفاعات وتداخل التوريقات بتباين الألوان وتغاير الأصباغ . أما عندما يتشابك التوريق مع حروف الكتابة أو يعانقها أو يتفرع عنها ، دون أن يخل ذلك بأشكال الحروف ، ومعانى الكلمات . آية كان ذلك المكتوب أو دعاء أو مديحا ، فذلك مما انفرد به الفن الإسلامى قام الأفراد ، ولقد برز جهد الفنانين فى ذلك ، من حيث مغامرة مستوي التلوين أو الحفر ، لإحداث التوازن والتوافق الموسيقى بين الكتابه وخلفياتها المورقه ، وكذلك تباين دقة الحفر فى الخلفيات ومسطحات الحروف عريضة أو دقيقة .

ولعل أبرز مثالين أسوقهما فى ختام الحديث عن هذا التزاوج بين الكتابات والتوريق ، مثالان ، أحدهما مملوكى : هو طراز سورة الفتح فى مسجد أو مدرسة السلطان حسن بالقاهرة ٧٦٤ هـ - ١٣٦٣ م . والثانى أندلسي ، هو طراز من شمس ابن زمرك الوزير الغرناطى على جدران قاعات الحمراء - ٩/٨ هـ - ١٥/١٤ م - أما الأول فطولاه مايقرب من ٤٠ مترا بعرض ٥٠ سم تقريبا يطوف بإيوان القبلة مبتدئا من اليمين ومنتھيا باليسار ، قوامه آيات من سورة الفتح ، كتبت بخط كوفى مملوكى غير منقوط ، حروفه عريضة طويلة القوائم بسيطة التكوين ، فرشت على خلفية من التوريق الدائرى المتتابع فى لانهاية مطلقة حتى ليظن المتتبع لتسلسله تحت الكتابة ، أنه بدأ مع الاستعاذة بالله والبسملة ، ولم ينته إلا مع صدق الله

العظيم . وإذا كانت الكتابة تكون السطح أو المستوى العالى ، وخلقها التوريق ، فإنه يكون مستويين تحت الكتابة من التفريعات الدقيقة والتوريق الرشيق ، مع تعدد أشكال الأوراق وتنوعها صلبة أو مخرمة ، آية فى رقة التشكيل والتقابل والتقاطع والانشاء والانفراج .

وقد اشتهرت هذه الفترة من العصر المملوكى بهذا اللون من التوريق ، وخاصة العمائر التى أقيمت فى عصر المنصور قلاوون - ٦٨٣ هـ - ١٢٨٤ م ، ثم ابنه الناصر محمد ، ثم السلطان حسن بن الناصر محمد بن قلاوون ، وكانت كلها عمائر فارهة حوت ألوانا من الفنون والصنائع البديعة واقتبست كثيرا من عناصر اشتهرت بها العمارة الأندلسية ، وأهم هذه العناصر ، طرازات الجص المشغول بالتوريق ، وطرازات الكتابة النسخية أو الكوفية ، ذات الخلفيات المورقة .

وهكذا نعود إلى حرية حركة الفنون وعناصرها بين بلاد الإسلام . أما المثال الثانى ، فلا تخلو قاعة من قاعات الحمراء منه ، قصائد قالها ابن زمرك الوزير الغرناطى ، فى مدح سلاطين بنى نصر بن الأحمر ، آخر من حكم فى الأندلس عامة ، وغرناطة خاصة من ملوك المسلمين . والكتابة كلها من الخط النسخى المغربى على الوجه الأغلب ، ذى الحروف اللينة والقوائم المستطيلة السامقة ، قريب من النسخ المملوكى مع ليونة أكثر من صاحبه ، والخلفيات هنا أوراق صفصاف تعانقت وانفردت ، وتزاوجت وانفجرت ، وانثنت حيناً ثم اعتدلت ، فى تشكيل ذى مستويات ثلاث تحت مستوى الكتابة ، حفرت على الجص فى رقة ودقة رائعة ، وزاد من روعتها ما سبق أن ذكرته من تصوف الفنان حتى جعل التوريقات سطوحاً مخرمة تخريماً قوامه لفظ الجلالة - اسم الله الأعظم - فى تسلسل وتتابع وانسياب يدل على تمكن فنى فريد أبى الزمن أن يقربه بالفناء ، لاحتوائه اسم الله ، يسبح به كل من رآه ، رغم مرور قرون ستة أو تزيد ، ورغم هشاشة المادة التى شكلته وهى الجص ، ولاشك أن عوامل الصيانة من قوم أدركوا القيمة الفنية لهذه الروائع ، يجنون من ورائها الذهب السائل من أيدي سائحين ، يبلغ تعدادهم ٣٠ مليوناً فى أسبانيا . هذا غير جامات الكتابة الكوفية بالعبارة المشهورة هناك « ولا غالب إلا الله » و « الحمد لله على نعمة الاسلام » فى تراكيب متشابهة ومضفرة تضفيها رائحة ، خلفياتها بسط التوريق المخرم ، تسبح أوراقه باسم الله العظيم .

وإذا كانت الخلافة العثمانية قد ورثت جزءاً من الميراث الإسلامى عنوة أو اختياراً ، وبالتالى جمعت فنون المسلمين وفنائهم ، فإن التوريق ظل خلف كل جهد لفنان ، فى كتاب من الجلدة إلى الجلدة كما يقول المثل العامى ، أو أى نوع من أنواع المشغولات الفنية من لحارة وخزف ورخام وتطعيم وتكفيت وتلبيس . ومازال قرة عين كل محب لفن ، قوامه التصوف والتسبيح لصاحب الكون رب الابداع من ورقة الشجرة أو الزهرة إلى المجرات فى كبد السماء .

الكتاب فى الحضارة الإسلامية « المخطوطات »

إن الركيزة الخالدة والصرح الشامخ والدستور القويم للعقيدة الإسلامية هو القرآن الكريم ، كتاب الله سبحانه وتعالى ، المنزل على نبيه ورسوله الكريم محمد ﷺ ، ونظراً لعظم شأن هذا الكتاب الكريم وجلالة قدره ورفعة منزلته ، فقد تسابق الفنانون وذوو القدرات الإبداعية على نسخه وتجميله ليكون فى صورة تناسب ماله من مكانة جميلة ومنزلة رفيعة .

ومن هنا نشأ الفن الإبداعى فى الكتب الإسلامية ، وبدأت بالتدريج تزداد الصلة بين الفن والدين رسوخاً ، فالفن الإسلامى يتصل شكلاً وروحاً بالكلمة الإلهية المنزلة فى القرآن الكريم ، تلك التى نزلت على هيئة كتاب ، وبذلك اهتمد الفن الإسلامى على حروف الكتابة العربية ، ومن هنا نعتبر القرآن الكريم هو الروح التى قادت قافلة الإبداع الفنى فى عالم المسلمين وامتدت يد المبدعين لتبدع بجانب المصاحف الكتب الأدبية والعلمية .

وبدأت عملية نسخ المصاحف وتزيينها تتخذ مكانتها فى صدر فروع الفن الإسلامى ، كعملية إبداع خاضعة للتطوير والتجديد والابتكار فى مجال الأساليب الفنية والتكنولوجيا المستخدمة ، وإن ما قام المسلمون بإنتاجه من مصاحف ومخطوطات ليعتبر بحق تحفاً ثمينة فى الروعة ، لم ينافسهم أحد من الشعوب فى إنتاج ما يماثلها .

وعملية الإبداع الفنى لفن الكتاب الإسلامى عملية إبداعية تتم على مراحل ، ولها خصائص ومقومات ، وتسير وفقاً لتقنيات ومهارات خاصة ، تبدأ بالكتابة كمرحلة أولى من مراحل هذه العملية ، تليها مرحلة الرسم والتزيين ، فالتذهيب ، ثم أخيراً مرحلة التجليد . ومن الطبيعى كما هو الحال فى جميع عمليات الإبداع الفنى لابد أن يكون هناك متسع للابتكار الذى ينم عن شخصية الفنان وطبيعة بيئته وروح عصره ، وقد ظهرت هذه الخصائص فى أسلوب الكتابة وطريقة الرسم للزخارف وطريقة التذهيب وأسلوب التجليد .

والخط العربى يعتبر من أهم عناصر العمل الفنى فى فن الكتاب ، ويمثل مركز الصدارة بين فروع هذا الفن ، وقد بذلت قدرات الفنانين الخطاطين جهوداً بصعب وصفها فى كل الأمصار الإسلامية لتحسين وتجويد هذا الخط واتقانه ، مما أدى إلى تنوعه وخلق شخصية مميزة لتلك الأمصار فى إطار الشخصية الإسلامية العامة ، وذلك بفضل الجهود الذاتية المتصلة والدائمة للفنان الإسلامى : الذى حمل الخط العربى فى كل قطر إسلامى شخصيته الذاتية وشخصيته المحلية ، فالفنان الخطاط أخذ على نفسه عهداً ، وعلى عاتقه أن يصل بالخط العربى درجات عليا من الدقة والاتقان مع التجديد والابتكار ، وهذا ليس بغريب على فنانى المسلمين الذين يعملون بوحى من عقيدتهم ، بهدى كتابهم الكريم الذين يقول فيه سبحانه وتعالى : « اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الإنسان ما لم يعلم » وقوله

تعالى : « ن والقلم وما يسطرون ، فالقرآن الكريم أوضح قيمة الخط وأهميته ودوره في خدمة الإنسانية ، وسار الخط العربي خطوات واسعة في طريق التجويد والاتقان والابتكار والتطور ، فظهرت أنواع مختلفة وأشكال متعددة كعلامات على طريق التطور ، فمرونة الحروف وطواعيتها وقيمتها الزخرفية ساعدت على التحوير والتطوير . وأفلح العرب في فرض لغتهم العربية على معظم الأقاليم التي فتحوها لنشر الإسلام والتعريف بلغة القرآن الكريم ، وإن لم يفلحوا في القضاء على اللغات القومية في بعض البلاد التي دانت لهم ، إنما استطاعوا أن يحولوا تلك البلاد إلى كتابة لغتها بالخط العربي مثل فارس وتركيا والهند ، وهكذا انتشر الخط العربي في الامبراطورية الإسلامية كلها ، وقد أتيح له بعد ذلك أن يصل في نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية .

تطور الكتابة العربية ولوازمها من الأحبار والورق :

قبل أن نتكلم عن الخطوط العربية التي ظهرت ، ينبغي أن نمر مرأً سريعاً بالأدوار التي أجازتها الكتابة العربية حتي ظهر الخط الكوفي ، وهو الخط الذي ينسب إلى مدينة الكوفة ، فمن الثابت بين العلماء أن الكتابة العربية قد تطورت عن الأقلام النبطية ويمكن تلخيص هذا التطور في مرحلتين :

١ - مرحلة النقوش النبطية ، وأقدم هذه النقوش نقش النمارة الذي ينسب إلى المنطقة التي تقع شرقي جبل الدروز ، وهو نص يشير إلى لهجة قوم لسانهم يقرب من اللغة العربية ، « لغة القرآن الكريم ويعتبر نموذجاً لهذه اللغة قبل ميلاد الرسول ﷺ بحوالي ٢٤٢ سنة تقريباً » إذ أن هذا النقش مؤرخ ٣٢٨ م وينسب إلى اللغة النبطية ، وقد عاشت مملكة النبط من سنة ١٦٩ ق.م إلي سنة ١٠٦ م ولكن طريقتها فن الكتابة ظلت باقية في شمال شبه الجزيرة العربية . ولا داعي هنا لمناقشة تطور هذه الخطوط النبطية عن أصولها الآرامية التي استخدمها النبطيون باعتبارها أقدم النقوش الكتابية المعروفة .

٢ - مرحلة انتقالية بين النبطية والعربية ، وهي مرحلة تمت بين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن السادس الميلادي وأهم نقوش هذه المرحلة نقشان ينسبان إلى زيد وحران .

(أ) نقش زيد : وهو مؤرخ سنة ٥١٢ م ومنقوش على حجر استعمل في بناء كنيسة وكتابتة مسجلة بثلاث لغات ، اليونانية والسريانية والعربية و يفيدنا هذا النص في دراسة تطور الخط العربي .

(ب) نقش حيران : وقد وجد في جنوب دمشق ومكتوب بلغة يونانية وأخرى عربية وتاريخه ٥٦٨ م ، وهو نقش على حجر وضع فوق باب كنيسة ، ويعتبر نقش حيران آخر مراحل

الانتقال من الخط النبطى إلى الخط العربى الحجازى ، وفى هذه المرحلة بدأت النقوش العربية تجاوز أصلها النبطى إلى صورتها التى حذقها العرب قبيل الإسلام ولكنها على أى حال كانت حروفاً غير منقوطة ولا مشكولة وظلت كذلك إلى عصر متأخر .

الخطوط العربية المبكرة : كانت أنواع الخطوط العربية فى فجر الإسلام تنسب إلى المدن الإسلامية المختلفة مثل مكة والمدينة والأنبار والحيرة والكوفة والبصرة ، والواقع أن الفوارق بين هذه الخطوط جميعها ليس فى خصائصها بقدر ما هو فى تجويدها وتحسينها نتيجة تعدد مراكز الثقافة التى تنافس بعضها البعض فى تجويد هذه الخطوط المبكرة ، سواء فى العراق أو فى الشام أو فى مصر أو فى شمال أفريقية ، غير أن أكبر قسط من التجويد والابتكار حدث للخطوط العربية المبكرة كان فى العراق والشام ، والظاهر أنهم فى الكوفة عنوا عناية خاصة بتجويد الخط والابداع فى رسم الحروف ، وغلب عليها عندهم اليبوسة والصلابة والجفاف والميل إلى التضليع أو التريب ، فأكسبها كل ذلك طابعاً هندسياً ، وانتشر الخط الكوفى فى سائر أنحاء العالم الإسلامى واستعمل فى كتابة المصاحف وعلى قطع النقود وفى العمارات وشواهد القبور وسائر الكتابات التذكارية ، ولم تكن جميع الخطوط العربية المبكرة ذات زوايا قائمة ، كما لم تكن كلها خطوط يابسة جافة بل عرف العرب أيضاً خطوطاً لينة سهلة التنفيذ عند كتابة المراسلات وأعمال التدوين العادية ، وخير شاهد على ذلك وثيقة مصرية على البردى مؤرخة سنة ٢٢ هـ صادرة من أحد عمال عمرو بن العاص باهناسيا ، ولا ريب فى أن الخطوط المدورة اللينة عساشت منذ بداية الإسلام جنباً إلى جنب مع الخط الكوفى المضلع اليابس ، ولم تكن مرحلة متأخرة فى تطوره كما ظن بعض المشتغلين بالفنون الإسلامية حين تبينوا أن الفنانين المسلمين أخذوا فى الانصراف عن الخط الكوفى منذ القرن السادس الهجرى (١٢ م) وأقبلوا على استخدام الخطوط المدورة . ومن الملاحظ أن الكتابة العربية بنوعيتها قد قدر لها الانتشار والذيع نتيجة للفتوح الإسلامية خارج شبه الجزيرة العربية .

والواقع أن العناية بجودة الخط كانت عظيمة فى الإسلام ، وأن الخطاطين كانوا أرفع الفنانين مكانة فى العالم الإسلامى لعدة أسباب نجمل منها ما يأتى :-

١ - أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم فى الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية ، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التى أبدعوا فى ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة فى هذا الميدان فى حين أنهم كانوا فى الزخارف الكتابية مبتكرين تماماً حتى أصبحت هذه الزخارف من أهم مميزات الفنون الإسلامية عامة ، واشتركت فيها أمم الإسلام كلها واستعملها الفنانون فى شتى العمارات والآثار الفنية .

٢ - أن الخط العربى أوفق الخطوط للزخرفة بوجه عام ، فحروفه بها من المرونة والطواعية بحيث تجعلها أصلح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس ، كما أن الخطوط العمودية والأفقية فى هذه الحروف يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والابداع . فإذا أضفنا إلى ما تقدم اشتغال الخطاطين بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر ، وأن الخلفاء والأمراء قد أحاطوا هذا النوع من الفنانين بسياج من اهتمامهم ورعايتهم ، تبين لنا بجلاء سبب ما بلغتته الكتابة الزخرفية من شأن عظيم فى تاريخ الفنون الإسلامية .

وقد عرف المسلمون ضرورياً شتى من الخطوط العربية المدورة كخط النسخ والثلث والرقعة والديوانى والمغربى ، وأبدع الإيرانيون منهم فى خط التعليق والنستعليق . وكان لكتاباتهم فى هذه الخطوط اتزان ورشاقة ورونق مما أكسبها طابعاً زخرفياً كبيراً ، ولكن المقام لا يتسع هنا للكلام على مفاخرهم فى هذا الميدان ، فحسبنا أن نعرض للزخارف الكتابية فى الخط الكوفى لأنها تكاد تكون مستقلة عن تجويد الخط نفسه ، ويرجع البدء فى زخرفة الخط الكوفى فى مصر إلى نهاية القرن الثانى الهجرى (٨ م) ثم انتشرت الزخارف الكوفية بعد ذلك فى أنحاء العالم الإسلامى ، ولكن القسم الشرقى من الامبراطورية الإسلامية كان بوجه عام أخصب وأغنى فى تلك الزخارف من القسم الغربى . وقد كان الخط الكوفى بسيطاً فى مبدأ أمره ، لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف ، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ . ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية ، فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضرباً من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات . فمنها الكوفى المورق والمشجر ، تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان ، أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص ، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى ، وأقدم ما نعرفه من هذا النوع فى وادى النيل يرجع إلى نهاية القرن الثانى الهجرى (٨ م) .

ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على أرضية من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد فتزيد من جمال الحروف ، ولا سيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع وحسن التوزيع ، ومن ضروب الزخارف الكتابية الكوفى المصغر ذو الحروف المترابطة وقد يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف اطار أو شكل هندسى ، وقد تتعانق هامات الحروف فيصبح من العسير تمييز العناصر الزخرفية المختلفة

بعضها عن البعض .

ويوجد نوع آخر من الزخارف الكتابية وهو الكوفى المربع وهو هندسى الشكل ، قائم الزوايا ، ومن المحتمل أن تكون نشأته فى المغرب العربى ناتجة عن التأثير بالزخارف الهندسية المصرية القديمة واليونانية ، وقد ذاع استعمال هذا النوع من الكتابة فى العصر التركى المتأخر . والواقع أن الكتابة الزخرفية لها شأن عظيم فى تاريخ الفنون الإسلامية ، إذ إننا نستطيع أن نتخذها أساساً لتأريخ العمائر والتحف ذات الكتابات ، لأن لكل عصر ولكل إقليم فى العالم الإسلامى أسلوبه فى الخط وزخرفته ، فيستطيع ذوو الخبرة أن يدرسوا الزخارف الكتابية وأن ينسبوا البناء أو التحفة الإسلامية إلى العصر أو الإقليم التى صنعت فيه .

أما أدوات الكتابة : فتنحصر فى الدواة وملحقاتها ، وكانت الدواة تصنع من أجود أنواع الخشب كالأبنوس والصندل ، كما كانت تصنع من النحاس ، وأحياناً تكفت بالفضة ، وهذه كانت أثمانها غالية كما أن بعضها يعتبر آية فى الفن ، وكانت الدوى النحاس يستعملها أهل الإنشاء وكتاب الأموال ، أما الدوى المصنوعة من الفولاذ فكانت أرقى أنواع الدويان لنفاسته واختصاصه بأعلى درجات الرياسة كالوزارة مثلاً ، أما الدوى المصنوعة من الأبنوس والصندل فكان يستعملها القضاة وموقعوهم وبعض موظفى الدواوين ، ويمتاز هذا النوع من الدويان بأنه كان قليل الزخرفة .

ولم تكن الدواة قصيرة فتقصف الأقلام ، أو ثقيلة فيصعب حملها ، وأحياناً تكون مدورة أو مربعة ، وكان كتاب الإنشاء يستعملون دواة مستطيلة مدورة الرأسين ، بينما استخدم كتاب الأموال دواة مستطيلة مربعة الزوايا ليجعلوا فى باطن غطائها ما يحتاجون إليه من ورق الحساب الديوانى المناسب لهذه الدواة ، كذلك استخدم هذا الشكل من الدويان رجال القضاة ، إلا أنها كانت من الخشب . وكانت الدواة تضم سبع عشرة آلة هى لزوم الكتابة :

١ - المزهرية وهو القلم وقدسمى بذلك لاستقامته ، ولا يسمى قلم حتى يبرى ، وقبل ذلك فهو قصبة ، ويجب أن يكون القلم صلباً مستقيماً غير ملتو ويميل إلى السمرة ، ومن قصبة قليلة العقد ، وكانت الأقلام من القصب الذى ينبت فى الصخر أصلح فى كتابة الكواغد والجلود ، كما كانت الأقلام البحرية أسلس فى القراطيس ، وكان الكاتب الماهر من أجاد برى القلم .

٢ - المقلعة وهى المكان الذى يوضع فيه الأقلام ، سواء كان من نفس الدواة أو مستقلاً

عنها .

٣ - المديية وهى السكين وتستخدم فى برى الأقلام .

٤ - المقطع ويجب أن يكون صلباً لتكون القطعة مستوية وأن يكون من الأبنوس أو العاج ويكون مسطح الوجه وليس مستديراً لأنه إذا كان كذلك تشظى القلم .

٥ - المحبرة وهي الدواة وتشتمل على ثلاثة أقسام :

(أ) المونة وهي الوعاء الذي فيه الحبر ، ويجب أن يكون كروي الشكل ولا يكون مربعاً لأنه إن كان كذلك تكاثف المداد في زواياه فيفسد .
(ب) الليفة وتكون من القطن أو الحرير أو الصوف ويجب على الكاتب أن يبددها كل شهر .

(ج) المداد أو الحبر وهو ركن هام من أركان الكتابة وأخيره السواد دون غيره لمضادته لون الصحيفة ، ويجب أن يكون المداد ناعماً شديد السواد . وكان يصنع في الغالب من مسحوق الفحم أو من الهباب مذاً في سائل لزج كالصمغ .

٦ - اللواق وهو ما تلاق به الدواة أي تحرك به الليفة ويجب أن يكون من الأبنوس حتى لا يغيره لون المداد .

٧ - المرملة أو المتربة وهي للتراب إذ كان هو الذي يترب به الكتب وتشتمل على .
(أ) الوهاء الذي يحفظ في الرمل ويكون من مادة الدواة ، وكان أصحاب الرئاسة من الوزراء والأمراء يتخذون مرملة كبيرة تقارب حبة جوز الهند ولها عنق في أعلاها .

(ب) الرمل وكان الرمل الأحمر الدقيق أفضل الأنواع المستخدمة في هذا الغرض .

٨ - المنشأة وتستخدم في اللصق وكان النشا يؤدي هذه المهمة .

٩ - المنفذ وهي آلة تشبه المخرز وتتخذ لمخرم الورق .

١٠ - الملمزمة وهي آلة من النحاس ذات دفتين يلتقيان على رأس الدرج حال الكتابة

ليمنع الدرج من الرجوع على الكاتب ويحبس بحبس على الدفتين .

١١ - المقرشة وكانت تفرش تحت الأقلام .

١٢ - الممسحة وكانت تمسح بها الأقلام عند الفراغ من الكتابة .

١٣ - المسقاة وتستخدم في صب الماء في المحبرة .

١٤ - المسطرة وتستخدم في التسطير ويجب أن تكون مستقيمة الجوانب ومن الخشب .

١٥ - المصقلة وهي التي يصقل بها المذهب بعد الكتابة .

١٦ - المهرق وهو القرطاس الذي يكتب فيه .

١٧ - المسن ويستخدم في شحذ (سن) السكين .

وقد كان العرب يكتبون منذ فجر الإسلام على الرق وهي الجلود ، كما كتبوا أيضاً على الأقمشة ، وعليها كتبت المعلقات السبع قبل الإسلام ، وإذا تعذر ذلك كتبوا على الخشب أو العظام أو الشقف ، ولما فتح العرب مصر استخدموا البردي كمادة للكتابة ،

فكانت أكثر مكاتبات الأمويين على البردى ، فلما جاءت الدولة العباسية اتخذ العرب الكاعذ وسيلة للكتابة وقد أشار به الفضل بن يحيى البرمكى ، حيث أن العرب نقلوه عن الصين لأن الصينيين برعوا في صناعة الورق قبل الميلاد ، وكانت هذه الصناعة منتشرة في بلادهم ، فلما فتح المسلمون سمرقند أخذوا الورق منها . غير أنهم لم يستعملوه إلا في أيام الدولة العباسية ، حين قلت الجلود والرقوق عن المكاتبات ، والمراسلات ، والسجلات . فأشار الفضل باستعماله لأن الكتابة عليه لا تقبل المحو والإعادة فيسهل التزوير ولهذا أنشأوا له المصانع في بغداد والشام . وقد ظل العرب يكتبون إلى أواخر عصر الدولة الأموية على الجلود والرقوق ، فكانت دفاتر الحكومة من الجلد ، فلما جاءت الدولة العباسية وقام أبو العباس السفاح بالأمر واستوزر خالد بن برمك ، غير خالد الدفاتر من الأدراج إلى الكتب ، فظلت أعمال الحكومة تدون في كتب من الجلد إلى أن تولى جعفر بنى يحيى البرمكى الوزارة في أيام هارون الرشيد الذى أمر بتشجيع صناعة الورق ، فأتخذ الكاعذ (الورق) فتداوله الناس من بعده ، وظلوا مع ذلك أجيالاً طويلة يكتبون على الجلود والقراطيس والورق فضلاً عن الكاعذ يصنعونه كرايس ودفاتر .

وإذا انتقلنا إلى فجر الحضارة العربية نلمس تاريخ الكتاب ، وجدنا المعلقة في الجاهلية أقدم صور الكتاب في التاريخ العربي ، والمعلقة كما هو معروف في تاريخ الأدب العربي هي أروع القصائد للشعراء في الجاهلية ، وأنهم كانوا يعلقونها على الكعبة تعظيماً وتشريفاً لتلك القصائد ، ومهما شك النقاد والمؤرخون في اجراءات تعليق القصائد أو شكوا في كثير من الشعر الجاهلى برمته ، فإن شكهم لا ينفي إزدهار الشعر في الجاهلية ، ولا ينفي أن العرب كانوا يعلقون في أستار الكعبة أو في جوفها ما يكبرون أمره .

ويرى بعض مؤرخى الشعر الجاهلى أن ملوك الفساسنة المتأخرين كانوا يحتفظون في خزائنهم بديوان يضم القصائد التي مدح بها الشعراء أجدادهم من الملوك ، ولكن هذا الديوان لم يصل إلى المتأخرين منسوخاً أو مكتوباً ، وإنما ظل النقل الشفاهي للقصائد متفرقة حتى عصر التدوين في الدولة الإسلامية .

والصحيفة المكتوبة في العهد المكي للنبوة هي صحيفة المقاطعة التي تعهدت فيها قريش بمقاطعة بني عبد المطلب ، بحيث لا يبيعون لهم ولا يشترون منهم ولا يزوجونهم ولا يتزوجون منهم ، وذلك بغية اجبار أبي طالب زعيم العشيرة وعم الرسول ﷺ علي تسليمه محمداً أو القضاء علي الإسلام ، وقد علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم وتشديداً في المقاطعة ، وقد لقي أبو طالب ومعه بنو هاشم (عدا أبو لهب) وبنو عبد المطلب عنقا شديداً من الحصار الذي بلغ حد التجويع ، حتي نقض بعض أحساب الصحيفة شروطها الجائرة ، ومزقها مصعب بن عدي ، ذلك الرجل الذي أجاز رسول الله ﷺ عقب عودته من

ثقيف بالطائف .

أما الصحيفة المكتوبة في العهد المدني فهي أول وثيقة في تاريخ الأمة الإسلامية عقب الهجرة مباشرة ، وفيها بيان الحقوق والواجبات للمسلمين من مهاجرين وأنصار ، ولشركي المدينة ، ولليهود ، وهذه الوثيقة التي أوردها ابن هشام في كتابه المشهور عن سيرة الرسول ﷺ . ولم يذكر النص المكتوب الذي نقل منه ، ولكن المشهور أنه كتب السيرة عن ابن اسحق بطريقة المشافهة .

وتروي لنا كتب السيرة أن صلح الحديبية كان مكتوباً ، كذلك تروي لنا كتب الحديث جوانب عما جمع من بعض أحاديث الرسول ﷺ . فقد روا نافع عن ابن عمر أنه وجد في قائم سيف عمر بن الخطاب رضى الله عنه صحيفة فيها صدقة السوائم ، وروي محمد بن عبد الرحمن الأنصاري قال : لما استخف عمر بن عبد العزيز أرسل إلى المدينة يلتمس كتاب رسول الله ﷺ في الصدقات ، وكتاب عمر بن الخطاب ووجد عند آل عمر كتاب عمر في الصدقات مثل كتاب رسول الله ﷺ قال : " فتسخناه له " ، وروي محمد بن علي ابن أبي طالب رضى الله عنهما قال أرسلني أبي ، قال : خذ هذا الكتاب فأذهب به إلى عثمان ، فإن فيه أمر النبي ﷺ بالصدقة ، أما أشهر الكتب أو الصحف التي عرفت في العربية ، غير القرآن الكريم ، فهو صحيفة الصادقة لعبد الله بن عمرو بن العاص (٥٧ هـ - ٦٥ م) ، والصادقة تحوي أحاديث عن الرسول ﷺ . وفي تاريخ الإسلام قضية أو مشكلة عمية تتعلق بتدوين الحديث ، ذلك أن النبي والخلفاء الراشدين من بعده صرفوا جهدهم الأول في العناية والتدوين والمحافظة على القرآن الكريم ، ولم يسمحوا لنص آخر يختلط به أو يواجهه أو يصرف الناس عنه ، غير أن المشكلة التي تواجه الباحثين في تدوين الحديث هي أنه في عصر النبوة ، ثم في عصر الخلفاء الراشدين ، لم يكن النهي قاطعاً عن تدوين الحديث ، ولكن بصفة عامة كان الانصراف إلى حفظ القرآن .

ومن الحالات النادرة التي دون فيها بعض الحديث حالة الصادقة ، فقد سمح الرسول ﷺ لعبد الله بن عمرو ابن العاص رضى الله عنهما بكتابة الحديث لأنه كان كاتباً محسناً ، واشتهرت صحيفته بالصحيفة الصادقة كما أراد كاتبها أن يسميها ، ولم تصلنا الصادقة كما كتبها عبد الله بن عمرو بخطه وإنما نقل الأمام أحمد محتواها في مسنده ، وضمت كتاب السنن جانباً منها ، ومن ثم فإن انتقالها من التدوين إلى المشافهة ثم إلى التدوين يجعل ما نقل منها يخضع لدراسة علماء الحديث ، ومما نستشفه عن عبد الله بن عمرو أنه كان باحثاً بالمعنى القريب من البحث العلمي في عصرنا هذا ، أو كان مهتماً بالكتابة على وجه من الوجوه ، فيروي أنه كان يلى الحديث على تلاميذ في مصر ، وأنه عقب معركة اليرموك حصل على كتب كثيرة مما كان في حوزة أهل الكتاب حملها على بعيرين .

وإذا كانت الصحيفة الصادقة لم تصلنا بخط كاتبها فإن صحيفة أخرى وصلتنا مكتوبة هي الصحيفة الصحيحة لمهام بن منبه (٤٠ - ١٣١ هـ) . وهما ليس صحابياً ولكنه تابع ، أي أدرك بعض الصحابة ، ولقد لقي همام الصحابي الجليل أبا هريرة ، وكتب عنه كثيراً من الأحاديث التي رواها عن النبي وجمعها في صحيفة أطلق عليها الصحيفة علي مثال الصادقة ، ولقد عثر علي هذه الصحيفة الدكتور المحقق محمد حميد الله في مخطوطتين متماثلتين في دمشق وبرلين ، وكان الإمام أحمد قد نقلها بتمامها في مسنده .

والى جانب تلك الجهود المتفرقة في تدوين الحديث تظهر جهود أخرى في التأليف المبكر ، تتمثل فيما ترجم لخالد بن يزيد بن معاوية من علوم اليونان ، وما ألف هو من كتب في الطب والكيمياء ، وما ألفه عبيد الله بن شربة لمعاوية بن أبي سفيان من أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها ، وقد طبع هذا الكتاب في « حيدر أباد » سنة ١٣٤٧ هـ ، ويرجع بعض المحققين نسبتها لابن هشام ، ثم ما ألفه وهب بن منبه المتوفى سنة ١١٠ هـ من كتاب التيجان في ملوك حمير ، وقد طبع هذا الكتاب من رواية ابن هشام سنة ١٣٤٧ هـ مع سابقه ، كما ذكر بعض الباحثين أن زياد بن أبيه وضع لابنه كتاباً في مثالب العرب ، وأن يونس بن سليمان وضع كتاباً في الأغاني ونسبتها إلى المغنين وأن « ماسر جويه » الطبيب ترجم كتاب « أهرن بن أعين » من السريانية إلى العربية . ولا نكاد نصل إلى عهد عمر بن الخطاب حتي نجد الكتابة وقد أصبحت جزءاً أساسياً من أعمال الدولة ، فقد فتحت البلاد وأبرمت العهود والمواثيق بين المسلمين وغيرهم ممن دخلوا في طاعتهم دون حرب ، وكثرت المراسلات بين الخليفة والولاة في حالات السلم والحرب علي السواء ، ودونت الدواوين ، ووجدت نظم وسجلات تدون فيها الأسماء والأرزاق التي تجرى علي المسلمين ، وكان الفتح الإسلامي لمصر فتحاً في تاريخ الكتابة والكتاب ، فقد أتيح للعرب أن يتعرفوا علي مادتين جديدتين صالحتين للكتابة وهما البردي والكتان « القباطي » ، وهما أيسر من العسب والكرانيف من النخيل في الكتابة ، كما أنهما أفضل من أكتاف وأضلاع الإبل والأغنام ، وأخف من اللخف وهي الحجارة البيض الرقيقة ، وأرخص من الرق والجلود ، وأوفر من المهارق الحربية ، ولقد ظل البردي يتصدر مواد الكتابة ، طوال عصر بن أمية وخلال الفترة الأولى من عصر بني العباس لأنه كان في متناول عامة الناس ، وبلغ من كثرته وانتشاره أن وجد له درب يعرف بدرب القراطيس ببغداد ، ذكره الطبري في كتاب المحاسن والأضداد .

وفي العصر العباسي يظهر الورق كمنافس جديد للبردي فاستعملوه في الكتابة بعد أن صنعوه بأيديهم وعلى أرضهم في زمن الرشيد ، إثر انتصار الجيوش الإسلامية بقيادة زياد بن صالح عام ١٣٣ هـ (٧٥١ م) ، فقد عاد المسلمون إلى سمرقند ومعهم الأسري الصينيون ممن يعرفون صناعة الورق ، ثم لم تلبث أن انتقلت من بغداد إلى الكوفة والبصرة ، وإلى

أنحاء العالم العربي كله ، وانتشرت الكتابة في الورق إلى سائر الأقطار ، ويظهر صناعة الورق في المشرق والمغرب العربي ، يدخل المخطوط أو الكتاب العربي إلى آفاق جديدة ، وإلى أهم مرحلة من مراحل نموه وتطوره ، وهي مرحلة خصبة تمتاز بكثرة الانتاج ووفrته وسهولة تداوله بين القارئين . فقد صاحب التقدم والتطور في الخط العربي تقدم صناعة الورق ، فتوصلوا إلى إنتاج أنواع فاخرة يدخل في صناعتها الحرير والكتان وعنوا بصقلها وتلوينها لتناسب ما يكتب عليها .

كما أن للعرب فضل الحفاظ علي تراث الإنسانية ، وما أنتجته قرائح اليونان في الفلسفة والهندسة والعلوم ، وكانت اللغة العربية هي الوعاء الذي انتقلت فيه الثقافات اليونانية والفارسية والهندية والصينية والمصرية القديمة إلى أمم الغرب في العصور الوسطى ، وكان للأمة العربية الفضل في إدخال صناعة الورق إلى أوروبا من طليطلة بالأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي . ولذا فإن حركة تأليف الكتب عند العرب بدأت في القرن الثاني الهجري ولم تلبث أن ازدهرت ازدهاراً رائعاً مع أوائل القرن الثالث ، وكنتيجة طبيعية تظهر أول مكتبة ضخمة في تاريخ العرب وهي التي يطلق عليها بيت أو خزانة الحكمة ، والتي تنسب إلى الرشيد والمأمون ، والأخير جب إليها الكتب من كل حذب وصوب ، وأمر العلماء بتعريبها ، وجعل سهل بن هارون أميناً لها ، ولم تكن خزانة الحكمة هذه مجرد مخزن للكتب ، وإنما كانت مركزاً للثقافة بأوسع معانيها ، فقد كانت منتدى للعلماء وقاعة للباحثين والدراسين ، ومركزاً للترجمة والنسخ والنشر ، حتي كثرت الكتب والمصنفات لدرجة تلفت النظر ويصعب إحصاؤها ، خاصة وأن بعض هذه المصنفات كانت مجلدات ضخمة ، والواقع أن الكثرة والضخامة لكمية الكتب لم تكن عنصر الإبهار في هذا العصر ، فقد كان يقابلها شغف شديد بالقراءة ، كان يدفع بعجلة التأليف والترجمة ، ويمدها بأسباب القوة والانطلاق ، وحيث قضت الظروف أن تكون الكتب وحدها السبيل إلى تحصيل المعرفة والثقافة والعلم .

كتابة المخطوطات والمصاحف :

المقصود بالمخطوط العربي هو الكتاب المخطوط بخط عربي سواء كان في شكل لفائف أو في شكل دفتر أو كتيب أو كراس أو صحف ، وأياً كان حجم هذا الكتاب ، ومن ثم فإن الرسائل والعهود والمواثيق والصكوك والنقوش تخرج عن حدود هذا الكتاب المخطوط .

وللمخطوطات العربية أهمية خاصة في التاريخ الفكري والثقافي العربي ، لأنها سجل النشاط الفكري العربي طوال قرون عديدة تمثل أزهي فترات الحضارة العربية الإسلامية وهي الفترة التي كان فيها العرب يحملون لواء الحضارة الإنسانية ، وكانت اللغة العربية هي لغة العلم دولياً ، فمن المؤكد أن هذه المخطوطات تحمل بين طياتها مادة علمية خصبة قيمة ،

كانت ما زالت محلاً للدرس والبحث من جانب مجموعة من الباحثين والعلماء المشتغلين في جميع قطاعات العلوم الاجتماعية والإنسانية ومنها العلوم البحتة والتطبيقية .

إن المخطوط العربي هو كتاب الحضارة الإسلامية والعصور الوسطى ، والكتب لا توجد في أمة من الأمم إلا إذا تحققت لها عناصر ثلاث مواد يكتب عليها ، وأدوات يكتب بها ، وأناس يعرفون الكتابة والنسخ ، وتراث فكري يحرص الناس على تدوينه وتداوله ، ولهذا فإن المقدمة الطبيعية لدراسة نشأة المخطوط العربي ، وتطوره هي الحديث عن أدوات الكتابة وموادها عند العرب ، ما هي ، ومتى وجدت ؟ وكيف تطورت ؟ وللإجابة على هذه التساؤلات نذهب إلى أن العرب كانوا يكتبون على :

(أ) **الرق والأديم** : والرق هو أجزاء تربيع من معدة الحيوانات المجترة كالإبل والماعز والخراف ، أما الأديم فهو الجلد المدبوغ ويميل إلى الإحمرار ، وكانت أفضل أنواع الرق هي المستخرجة من العجول الضأن الصغيرة ، حيث يغسل ثم يدفن في حجر الطباشير للتخلص من شحومه ، وبعد ذلك يبسط على إطار ويترك يجف ، ثم يحلق الشعيرات ويصقل الجلد للحصول على سطح بالغ الملامسة يصلح تماماً لأغراض الكتابة وقد استخدم في أماكن عديدة في العالم القديم ، لقد استخدمه الفراعنة والفرس في أماكن عديدة ، ولم تكن صناعة الرق اختراعاً لدولة معينة مثل البردي ، ولكنه كان شائعاً في معظم حضارات العالم القديم .

(ب) **الأكتاف والأضلاع** : ونعني بها عظام أكتاف الإبل والأغنام والأجزاء العريضة من العظام التي يمكن الكتابة عليها وذلك بعد تنظيفها من الشحوم والدهون بفركها في الزمال .

(ج) **اللخاف** : وهي قطع الحجارة البيضاء رقيقة السمك والتي تتصف بالنعومة والاستواء لأحد سطحيها حيث يمكن استخدامها في الكتابة .

(د) **الكرائيف والعسب** : والكرائيف هي الجزء العريض الغليظ لبداية فؤ جريد السعف خاصة في الجزء العلوي من النخل ، وهي في الغالب ناعمة اللمس وعريضة تصلح للكتابة عليها ، ولعلها كانت من أكثر المواد شيوعاً واستعمالاً لتوفرها ورخصها وسهولة الحصول عليها في صحراء العرب .

(هـ) **الحرير الأبيض أو المهارق** : وهي صحف بيضاء من القماش كانت تجلب من الشرق الأقصى مع القوافل التجارية ، ولذا فإنها كانت غالية الثمن ولا يكتب عليها إلا كل أمر عظيم خاصة العهود والمواثيق ، وهي صناعة صينية من الحرير الطبيعي الذي يغمس في الأصماغ أو الورنيشات لكي يكتسب درجة من الصقل واللمعان ونعومة اللمس ، فتسهل عليه الكتابة .

(و) قماش القباطى : وهو نوع من القماش الكتانى صنعته مصر وصدرته إلى كثير من بلدان العالم . واشتهرت صناعته عند أقباط مصر .

هذه هى المواد التى استعملت فى العصر الجاهلى ، رغم تأكيد البعض شيوع الأمية فى شبه الجزيرة وأن العرب لم يكونوا أهل كتابة وقراءة . إلا أن نفي معرفة العرب للكتابة قبل الإسلام إلى حد الندرة إخلال بالمنهج العقلى السديد ، ورد للروايات والشواهد التى تؤكد أنه كان للكتابة العربية شأن قبل الإسلام سواء فى قلب الجزيرة العربية أم فى أطرافها ، فلم تعد معرفة عرب الجاهلية للكتابة موطن شك ، فإن كثرة منهم فى الحاضرة ، وقلة فى البادية كانت تقرأ وتكتب ، وجاء فى القرآن الكريم ما يفيد معرفة عرب الجاهلية قبيل الإسلام القراءة والكتابة ، فقد تكررت فى كثير من الآيات مادة « كتب » وما فى معناها وما اشتق منها فى القرآن أكثر من ثلثمائة مرة ، ومادة « قرأ » وما اشتق منها نحواً من ثمانين مرة . ووردت كذلك مادة خط وأسماء وأدوات الكتابة : القلم والصحف والقرطاس والرق ، ولا تعقل مخاطبة القرآن الكريم قوماً بهذه الآيات لو لم يكونوا على بصيرة بالقراءة والكتابة ، والقرآن الكريم وثيقة تحدثنا عن حياة العرب فى تلك الفترة . ومع كل ذلك فإن الكتابة العربية كانت تنتظر فرصة أخرى أعظم من كل الفرص ، ألا وهى ظهور الدين الإسلامى الحنيف المعبر عن حضارة جديدة يقودها القرآن الكريم إلى أن يشاء الله .

الكتابة والتصوير فى كتب العلم والأدب والدين والتاريخ :

لقد خيل للكثيرين أن التصوير من النواحي الفنية التى لم يهتم بها العرب ، ولكن الواقع بخلاف ذلك ، فلقد عرف العرب تصوير الأحياء ، وزاولوه ، وغزوا به جميع فروع الفن الإسلامى ، وتجلت عبقريتهم بنوع خاص فى المخطوطات ، فلقد شغفوا بتزيين كتب العلم والأدب والدين والتاريخ بصور توضح وتفسر بعض ما تتضمنه من بحوث وحوادث ، وبما تحويه من تعليقات مكتوبة حول الصورة أو فوقها أو تحتها ، وطبيعى أن تكون الصور الدينية نادرة فى الفن الإسلامى نظراً لما أحاط بموضوع التصوير ومزاويلته من شكوك ، ولكننا مع ذلك نجد صوراً مختلفة بعضها يصور الملائكة مثل صورة اسرافيل وهو ينفخ فى الصور وبعضها يعطينا فكرة عن حياة رجال التصوف والزهاد والفقهاء ، وعن مجالسهم وذكرهم ، بل الكثير من المخطوطات مزدانه بصور توضح بعض ما يذكره المؤلف خاصة فى الفلك وعلوم النبات والحيوان .

أما الصور التى تمثل الحياة الاجتماعية فكثيرة لا يحصىها العد ، منها مناظر فى الهواء الطلق تجلو علينا جمال الطبيعة بألوانها الساحرة ، وأزهارها الباسمة وأشجارها الباسقة ، وجبالها الشاهقة ، وأنهارها الجارية ، وسماؤها الصافية ، وسحبها المتراكمة ،

وفيهما صور تمثل الصيد والمصارعة ، وصور تمثل القصور بأثاثها الفاخر ، وبما يجري تحت سقفها من مجالس الأتس والشراب ، ومناظر الشباب ، هذا يقرأ فى كتاب ، وهذه تتزين فى المرأة ، وهذا يطم شفتيه ، وهذه تسبح فى الخيال ، وهذا متكىء على سفينة ، وهذه تفتح ذراعيها لاستقبال طفلها ، وهؤلاء جماعة يشتغلون ببناء مسجد .

وأما الصور التى تفسر وتوضح موضوعات علم الحيوان ، وعلم النبات ، وعلم الحيل أو بعبارة أخرى علم الحركة كما نسميه بتعبيرنا الحديث ، فنجدها فى المخطوطات التى تتناول هذه الموضوعات ، وهى موزعة بين متاحف العلم ومكتباته ، ويكفى أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزرى ، وكتاب عجائب المخلوقات . للقزوينى وكتاب الأدوية للعالم المشهور رشيد الدين الصورى . الذى بين فيه كيف ينبغى أن تكون عليه كتب العلم حتى يمكن الاستفادة منها ، فهذا الكتاب الذى يتناول جانبها من علم النبات كان مزداناً بصور توضح مادته ، فقد كان رشيد الدين يصطحب معه مصورا يحمل الأصباغ على اختلافها وتنوعها ، ويتوجه معه إلى المواضع التى بها النبات مثل جبل لبنان وغيره من المواضع التى قد اختص كل منها بأنواع من النبات ، فيشاهدها ويحققه ويريه للمصور فيعتبر لونه ، ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله ويصور بحسبها ويجتهد فى محاكاتها ، ثم أنه سلك فى تصوير النبات مسلكاً مفيداً ، وذلك أنه كان يرى النبات للمصور فى إبان إنباته وطرواته فيصوره ، ثم يريه أياه وقت ذواه وببسه فيصوره ، فيكون الدواء كنبات يشاهده الناظر إليه فى الكتاب ، وهو عنى أنحاء ما يمكن أن يراه به فى الأرض فيكون تحقيقه له أتم ومعرفته له أبين . وهذا ما يعرفه العلماء المحدثين بعلم الشكل الظاهرى Morphology .

وكتب التاريخ مثل « تاريخ الطبرى » وكتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين . وكتب الأدب مثل « مقامات الحريري » و « كليله ودمنة » و « شاهنامه الفردوسى » و « بستان سعدى » و « قصائد نظامى » ، كانت هذه الكتب وغيرها مما لا يتسع المقام لذكره معينا لا ينضب يستمد منه المصورون المسلمون على اختلاف أجناسهم من عرب وفرس وهنود وترك ، الوحي فى أعمالهم الفنية ، فالصور التى تمثل مقامرات ابن زيد السروجى فى مقامات الحريري ، وتلك التى تصور قصة « خسرو » وشيرين وقصة « مجنون ليلى » ، وقصة سيدنا يوسف ، كلها فى الحقيقة أمثلة جميلة تنطق بأن المصور المسلم قد استطاع بريشته أن يعطينا ضوراً رائعة للحياة والنظم الاجتماعية فى طبقات المجتمع الإنسانى فى البيئات المختلفة ، ولعل من أروع هذه الصور إن لم يكن أروعها جميعاً تلك التى تمثل محاولات زليخة للإيقاع بسيدنا يوسف التى صورها « بهزاد » أشهر المصورين المسلمين جميعاً والتى نستطيع أن نستمتع بمشاهدتها فى معرض الكتب المصرية بالقاهرة فى مخطوط

« بستان سعدي » فلقد حرصت زليخة علي الايقاع بهذا النبي الجميل الذي شغلها حباً فأمرت - كما يقول سعدي - ببناء قصر به غرف لكل واحدة منها باب يفتح على التي تليها ، وفي الغرفة الأخيرة من الداخل علقت صورة لها وقد ارتقت بين ذراعي يوسف ، وقد خيل لها غرامها أنه متي جاء يوسف وغلق الأبواب وراءه وانتهى إلى هذه الغرفة الأخيرة ورأي ذلك المنظر وقع في غرامها ولم يملك إلا أن يستجيب لرغبتها ، ولكنها نسيت أنه من المخلصين لله ، يصرف عنه السوء والفحشاء فما كاد يفتن لحيلتها حتي انصرف إلى الله يدعو به بقلبه فانفتحت الأبواب المغلقة ونجا من زليخة ، وقد استطاع بهزاد بريشته أن يتفطن في تصور تلك المشاهد الراوية لهذه القصة .

ولقد أقبل الكثيرون من المصورين علي تقليد أعمال بهزاد بل علي تزوير توقيعه علي الصور مما جعل التعرف علي أعماله الحقيقية أمراً ليس باليسير ، وقد كان يعيش هذا المصور في بلاط الشاه اسماعيل الصفوي سلطان إيران الذي كان يعتز بهذا الفنان ويحرص عليه حرصه علي أغلى شيء في ملكه ، ويقال أنه عندما نشبت الحرب بين هذا السلطان وبين الأتراك العثمانيين سارع فوضع مصوره العظيم في كهف سري لا يفتن إليه أحد ، ووضع معه الخطاط المشهور شاه محمود نيسابوري ، وعندما انتهت الحرب كان أول شيء اتجه إليه هو الاطمئنان عليهما . وقد خطا التصوير الإسلامي بين يدي بهزاد خطوات واسعة نحو النضوج ولعل من أهم ما يذكر له أنه كان يحرص في صوره علي أن تترجم أسارير الوجه عن الحالة النفسية التي يعانيها أشخاص صوره بطريق تأسر اللب وتؤثر في النفس .

ويأخذ فريق من مؤرخي الفن علي التصوير الإسلامي وقوفه عند حد توضيح النصوص وينكرون عليه نضوجه الفني . أما عن المأخذ الأول فإنهم ينسون أن التصوير الأوروبي إنما سار من قبل في نفس هذا السبيل ، فكان في أول أمره توضيحاً للأساطير اليونانية والرومانية ، وتوضيحاً لما جاء في التوراة والانجيل من قصص وحوادث ، وأما عن المأخذ الثاني فإنهم يحاولون الحكم علي التصوير الإسلامي بما يرونه في التصوير الأوروبي من اتجاهات فنية ، وهم في ذلك جدد مخطئون لأن لكل من هذين الفرعين من التصوير فلسفته ، ولكل منهما مميزاته وخصائصه ، ومن أبرز سمات التصوير الإسلامي عامة عنايته الشديدة بالألوان بل إفراطه في ذلك إفراطاً ملحوظاً مما يبعث في الصور إحساس بما لها من سحر عجيب ، ومن مميزاته أيضاً عدم خضوعه لقواعد المنظور كما اصطلح عليها في التصوير الأوروبي ، فتبدو الصورة الإسلامية وكأنها في مستوي واحد ، ومنها أيضاً عدم عنايته بتوزيع الضوء والظل ، وإبعاد الصور الإسلامية عن ظاهرة التجسيم الذي نراه في الصور الغربية ، ومنها كذلك عدم الدقة في مراعاة النسب الطبيعية في رسم أجزاء الجسم الانساني أو بعبارة أخرى عدم مراعاة أصول التشريح ، هذه الخصائص التي نلاحظها في التصوير الإسلامي هي التي أعطت لهذا

التصوير طابعه الخاص وميزته عن غيره . وهي التي تترجم في الواقع فلسفة الفن الإسلامي عامة ، تلك الفلسفة التي تهدف إلى تجميل الحياة لا تغليدها ، ومن هنا لم يحرص الفنان المسلم علي تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً كما هو الحال في الفنون السابقة عليه التي نسج علي منوالها الأوروبيون فيما بعد ، بل جعل كل همه إلى التجميل والتزين ، وهذا يتحقق بالنقل عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما يتحقق كذلك بالتصرف في رسم ما ينقل عنها أو في تهذيبه أو تحويره ، والتصرف والتهذيب والتحوير من مظاهر العبقرية الفنية من غير شك ، لأن الفنان يكون حينئذ قد تجاوز مرحلة النقل والتقليد إلى مرحلة الإبداع والابتكار ، ويخطئ من يظن أن ما يراه في التصوير الإسلامي إنما مرده إلى ضعف في قوة الملاحظة أو نقص في القدرة الفنية ، وهذا التصوير إنما قام في مرحلته الأولى علي التقليد فاتخذ من الصور المسيحية التي صورها اليعاقبة أو النساطرة ، ومن العصور الفارسية التي صورها اتباع مذهب مانئي ، نماذج له سار علي هديها وحرص علي تقليدها في صورة فبدت في الصور الإسلامية ، التي ترجع إلى المدرسة التي أصطلح مؤرخو الفن الإسلامي علي تسميتها بمدرسة بغداد ، كثيراً من مظاهر تلك الصور نذكر منها علي سبيل المثال الهالة أو أكلیل النور التي نراها في التصوير الإسلامي حول رموس الشخصيات الهامة وكانت ترسم من قبل حول رموس الأنبياء والقديسين ، ثم أخذ يشق طريقه هو في سبيل النضوج والتطور ، فتجلت خصائصه التي ذكرناها من قبل والتي نلمسها في صور بهزاد وفي صور غيره من المصورين المسلمين .

وتعتبر المدرسة العربية : أولى مدارس تصوير المخطوطات في الإسلام ويمتد زمنها من القرن السابع هـ (١٣ م) إلى حوالي القرن التاسع هـ (١٥ م) وتتألف مخطوطاتها بصفة عامة من كتب باللغة العربية ، وتمتاز تصاورها بالطابع العربي والبساطة ، وعدم التعقيد والبعد عن محاكاة الطبيعة والميل نحو الزخرفة ، ومن أشهر الكتب المزوقة بالتصاوير كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الرزاز الجعري ، وترجمة كتاب الترياق لجالينوس ، والترجمة العربية لكتاب ديسقوريدس ، ويسمى بكتاب الحشائش أو خواص الأشجار ، ومن الكتب التي بها صور إيضاحية للحيوان كتاب الحيوان للجاحظ ، وكتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع ، وعلى الرغم من كثرة المخطوطات العلمية المليئة بالتصاوير وأقبال مؤرخي الفنون على دراستها فإن تصاوير هذه الكتب يقل فيها عادة الطابع الفني ، ولا يقصد بها إلا تفسير المتن وشرحه وتوضيحه ، أي أنها جزء لا يتجزأ من النصوص ، غير أن الطابع الفني أكثر ظهوراً وتميزاً في تصاوير الكتب الأدبية ، ذلك أن المصور يعنى بتوضيح النص قدر عنايته برسم صورة جميلة تتجلى فيها مهارته ، ومن ثم تضاف للكتب قيمة فنية بجانب القيمة الأدبية . ومن أشهر الكتب الأدبية الإسلامية التي شغف المسلمون بتزيينها بالصور كتاب مقامات الحريري وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وكتاب دمع الباكى لابن فضل الله العمري .

البعد الثالث في التصوير العربي : إذا كان نقاد الفنون قد عابوا على بعض مدارس التصوير العربي إهمال قواعد الرسم المنظوري « البعد الثالث » أو العمق في مصوراتهم ، فإن هذا العيب المزعوم لم يكن عاماً في كل مدارس التصوير العربي أو مراحلها .

وحسبنا أن نذكر أن الوزير الفاطمي « اليازوردي » قد جمع بين اثنين من عباقة التصوير العربي في عصره ، هما : القصير (المصور المصري) وابن عزيز (المصور العراقي) وتنافس المصوران في التعبير عن العمق ، فصور أحدهما راقصة تدخل في باب ، والآخر راقصة تخرج من إحدى الحنايا ، واستعمل أحدهما الألوان ، واقتصر الآخر على اللونين الأبيض والأسود ، كان هذا في القرن الحادي عشر الميلادي (الخامس الهجري) عندما كان التصوير في أوروبا ما زال يحبو ، وكان إهمال البعد الثالث في صور بعض المدارس العربية ، تعبيراً مقصوداً ، دالاً على نوع من التجريد الفني ، حيث كان البعد الثالث أسلوباً من أساليب التجسيم المادي ، خفف الفنان العربي استعماله حيناً ، وأغفله حيناً آخر ، لتظل أعماله الفنية بعيدة عن الثقل ، وقد فتن بهذا اللون من التجريد فنانون المدرسة التأثيرية الحديثة ، والتعبيرية المعاصرة ، وبدأوا في جمع نماذج التصوير العربي الإسلامي ، ومحاولة احتذاء أساليبه .

بل أن هناك في العصر الحاضر من غالى في البحث عن عناصر معينة في الفنون الإسلامية ، من فناني الغرب ، ومن ذلك مدارس اللعب بالضوء وهم في ذلك يستمدون أصولهم من ظلال الضوء النافذ من شبابيك المشربيات العربية ، ونماذج تكوينات الكتابة الكوفية المربعة ، التي انتشرت أصلاً في عمائر الإسلام بآسيا الوسطى ، ثم انتقلت منها إلى الشرق الأوسط . والغريب العجيب أن أسماء لامعة في الفنون التشكيلية المعاصرة في العالم العربي ، لهتت جرياً وراء هذه الأساليب الغربية المستحدثة ، والمقتبسة أصلاً من التراث العربي ، مع أن فنون تراثهم بين أيديهم ، عرف غيرهم قيمتها فناً وعمقاً وتجريداً ، وتابعوا هم غيرهم في هذا تقليداً بلا وعى .

رمزية مصوري العرب : ولقد كانت للمصورين العرب لوازم في بعض موضوعاتهم ، اعتبرها النقاد أسيرة تقليد المصورين بعضهم البعض ، مثل الكوب في يد الجالسين متربعين ، وأشخاص طائفة كالملائكة تحمل وشاحاً حول رأس الأمير الجالس ، تعبيراً عن سمو مكانة ماسك الكوب ، أو من يحيط به حملة الوشاح ، وإذا كانت هذه اللوازم قد انتشرت فترة في المدارس المتقاربة كالمدرسة البغدادية أو الموصلية أو السورية ، وأحياناً المملوكية في مصر ، فإن كثيراً من هؤلاء المصورين العرب قد تخلصوا من تلك اللوازم من حيث هي تعبير رمزي ، وانجهوا إلى التعبير المباشر الموضوعي ، متابعين لعناصر السياق ، مركزين على التعبير الحركي لأشخاص النص ، وأكثر الكتب تحقيقاً لهذا التطور هي مصورات المقامات في مخطوطاتها التي سبق ذكرها .

تصوير المخطوطات العلمية: لم يكن عمل المصورين في المخطوطات ، مرتبطاً بالتعبير أو التسجيل القصصى وحده ، بل صور الفنانون العرب كتب النبات وخواص العقاقير ، وكتب البيطرة ، والطب وغيرها ، فقد ذكر ابن أبي أصيبعة في كتابه « عيون الأنباء » أن رشيد الدين بن الصوري كان يستصحب معه الرسام إلى مواطن النبات فيصوره عن الطبيعة في أحواله الثلاثة : بدنه ، وازدهاره ، وبسسه . وقد ضمت مخطوطة « ديسقوريدس » صور الدراسات عن الكرم والعنبر ، وهي مما يظن أنها لعبد الله بن الفضل الفنان العراقي في أوائل القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . ولقد عرفتنا بعض صور المخطوطات بلامح البيئة ، ظهر ذلك في أعمال الواسطي في صور المقامات كما رأينا ذلك في مخطوطة « بياض ورياض » - المخطوطة المغربية - والمحفوطة بمكتبة الفاتيكان تحت رقم ٣٦٨ ، فقد رأينا الفتى « بياضاً » يلبس البرنس المغربي الأندلسي مع العمامة ، بينما لبست الفتيات ومن بينهن رياض الملابس العربية مع تأثيرات أوروبية ، وذلك هو ما عرف عن أزياء أهل الأندلس في أيام بنى نصر وأيام الطوائف ، إذ بينما كان الأوروبيون يقتبسون ثقافتهم من العرب في الأندلس ، كان العرب يحاولون تقليد الغربيين في عاداتهم وثيابهم ، كما أضاف الفنان العربي طرز العمارة الأندلسية بوضوح في خلفيات صوره ، وذلك لأن المخطوطة مغربية التدوين والتصوير - أو أندلسية - مع أن مسرح القصة الأصلية هو شمالي العراق .

الخط والمخطاط العربي :

أرتبط الخط الجميل على مر العصور الإسلامية بحفاوة الأمراء والملوك والسلاطين ونال المخطاطون تقديرهم وإجلالهم في المجتمع العربي الإسلامي ، ولقد تميز المخطاط العربي بيد قوية مثزنة مطواعة ، وخيال خصب مبتكر ، وروح متحمسة لدرجات الكمال ، ومشابرة على الاجتهاد والتحسين ، في صبر وأناة بالغين ، يقوى كل ذلك الاحساس بقُدسية الأحرف المكتوبة ، والاعتزاز والفخر بجلال الأعمال في المساجد والعمائر والتحف ، وتشجيع من أفراد ومجتمع يقبل على إنتاجه ، ويقدر مجهوده ، ويتذوق فنه ، وبلغ من اعتزاز كبار المخطاطين بعلمهم أن كان حرصهم على التوقيع على تلك الأعمال من الأمور الهامة . ولقد بلغ كثير من المخطاطين المسلمين مستويات عالية في الأداء الفني وأظهروا في مجال تحسين وتجويد الخط مهارة تدعو إلى الدهشة والتقدير ، وحققوا أعمالاً تبلغ حد الإعجاز لمن احترفوا تلك المهنة ، فما بالنا بمن يهون التأمل والرؤية الجمالية في تلك الخطوط وما ينتابهم من شعور وإحساس بدرجات التفنن والإعجاز التي يصعب على الإنسان وصف تجلياتها .

وطوال العصر الحديث اعتبر المخطاط في المجتمع العربي والإسلامي أحق أرباب الصناعات والفنون الإسلامية بمعنى الفنان ، وأقربهم إلى الفكر لأنه يكتب ويجود كتاب الله وسنة رسوله - كما أنه لا يألوا على نفسه جهداً في كتابة مآثور الكلام وعذب الحديث شعراً

ونشراً .. كما يكتب خلاصة ما توصل إليه الفلاسفة والحكماء وأهل الشورى بل ربما كان الخطاط هو الفنان الأكثر تكريماً وإجلالاً ، سواء عند العامة أو الخاصة أو عند رجال الفكر ورجال الدين والدولة ، وكان بعض الأفراد يجلون الخطاطين حتى أنهم كانوا يحملون لهم المحابر أو يمسون لهم الشمعدان للإضاءة أثناء الكتابة . ومن وصل إلى منصب الوزير من الخطاطين ابن مقلة الذي تبوأ الوزارة مع ثلاثة من الخلفاء ، كما أن شيوخ الإسلام في تركيا كان كثير منهم خطاطين ، كما زاول كثير من ذوي النفوذ والسلطة الخط على سبيل الهواية أو الاحتراف ، واعتبر توفيقهم في ذلك تشريفاً لهم وفضلاً من الله عليهم ، ولقد ذكر لنا التاريخ أسماء كثير من الخلفاء والسلاطين والوزراء وغيرهم من الذين عنوا بمزاولة هذا الفن الجميل ، أو الحرص على رعاية أهل التفنن من الخطاطين ، واقتناء النماذج الجميلة من أعمالهم مثل المستعصم بالله ، والحاكم بأمر الله ، وشاه جيهان ، والسلطان عبد الحميد وغيرهم .

ومن ثم فلا عجب أن حظى الخطاطون دون غيرهم من الفنانين الإسلاميين بقسط وافر من عناية الكتاب فذكرهم الشعراء وأفردت لهم الكتب والفصول التي تناولت الكلام عن حياتهم وأخلاقهم ومدارسهم ، وأشادت بمواهبهم ، وتحدثت عن أساليبهم وتجديدتهم في مجال الخطوط ، وتغنّت بما وهبهم الله من ذوق راق وفن جميل ، ومن أمثلة ذلك كتاب *موسم الخط* المنسوب ، وألفية زين الدين شعبان الأثاري « تحفة خطاطين » لسليمان سعد الدين و « مناقب هزوران » لمصطفى الدفترى المعروف بعالي الشعر ، والخطاطون والمصورون للقاضي أحمد بن النديم ، ورسائل اخوان الصفا « وصبح الأعشى للقلقشندي ، وكشف الظنون » و « أدب الكتاب » وعيون الأخبار ونهاية الإرب . ولقد كان الخطاط هو الفنان الأول والرئيسي بين فناني اخراج المخطوطات والكتب ، ولبية في المرتبة المذهب فالزرق فالمصور فالملجلد ، وكان الخطاط في معظم الأحيان هو الذي يقوم بالكتابة أولاً ، ثم يحدد للباقيين أعمالهم بعد ذلك ، كما كان الخطاط يجمع إلى فنه في كثير من الأحيان اتقان فنون الكتاب الأخرى كفنون ناهضة من الخط ومساعدة له ، وفي كثير من الحالات كان المخطوط أو الكتاب يشتمل على توقيع الخطاط أو ذكر اسمه تفصيلاً وتاريخ الكتابة باعتباره من منجزات الفنان ، وأحياناً باعتباره أحق المنفذين لإعداد المخطوط بالذكر ، ومن أمثلة ذلك نسخة مخطوط من مقامات الحريري مؤرخة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) اقتصر على ذكر اسم ناسخها يحيى بن محمود الواسطي . وأسهم الخطاط العربي في اخراج معظم التحف الإسلامية سواء في مجال الصنارة أكبر مجالات الفنون التطبيقية للفنون أو الفنون التشكيلية الأخرى ، إذ لم يقتصر عمل الخطاطين على كتابة الصحف والمخطوطات والورق ، بل امتد إلى الكتابة على التحفة الفنية بواسطة التلوين والترصيع والتكفيت والحفر ، سواء في الجص أو الخشب أو الحجر أو غير ذلك من مواد البناء والزخرفة وقلما تخلو تحفة من عمل الخطاط العربي .

الوظيفة التسجيلية للخط :

كان للخط بالنسبة لمنتجات الفنون الإسلامية المختلفة دور تسجيلي هام ، على مستوى عال ، من حيث القيمة الأثرية التاريخية والعلمية : ذلك أن العبارات المكتوبة على الأثر أو التحفة قد تتضمن اسم الصانع ومكان الصناعة والتاريخ ، واسم من عملت له التحفة ووظائفه وألقابه وبعض الأدعية والمراسيم والأوامر الإدارية والألفاظ اللغوية والمصطلحات ، وغير ذلك من الحقائق التاريخية المهمة التي قد تلقى الأضواء على بعض المظاهر الاجتماعية وعلى الأساليب الفنية وتطورها . كما أن أسلوب الخط نفسه قد يفيد بدوره في التعرف بالأثر وتحديد عصره ومكان صناعته : وذلك لأن الكتابة على التحف والأثار كان يتولاها في معظم الأحيان خطاطون يكتبونها حسب القواعد السائدة في عصرهم وقطرحهم .

الوظيفة الفنية والزخرفية للخط :

أعار الخط العربي - بوصفه الفن الإسلامي الأصيل - إلى كل الفنون الإسلامية المختلفة طابعه الجمالي القائم على التناسب بين النقطة والخط ، ومن ثم تميزت الفنون الإسلامية في الدرجة الأولى بالطابع الزخرفي الذي يعتمد بصفة أساسية على الخط والنقطة وحسن التناسب بينهما . ويتضح أثر الخط العربي بجلاء في الزخرفة الإسلامية : إذ تأثرت الوحدات الزخرفية الإسلامية بأشكال أحرف الهجاء وطريقة كتابتها حتى أنه لتمتزج أحياناً حروف الخط بالوحدات الزخرفية الأخرى من نباتية وهندسية وحيوانية حتى يصعب التمييز بينها . ودخلت حروف الهجاء في الخط بوصفها عنصراً زخرفياً هاماً في منتجات الفنون الإسلامية المختلفة وذلك لما له من ميزة زخرفية واضحة ، ويتأكد هذا الدور الزخرفي إذا لاحظنا أنه في بعض الأحيان كانت التحف المختلفة تشتمل على حروف وألفاظ عربية لا معنى لها ، كما أن الكتابة كانت تصل أحياناً إلى درجة من الغموض بحيث يصعب قراءتها على غير المتخصص ، ويتعذر أحياناً أخرى على دارس الكتابات الأثرية القراءة والتفسير ، ومن ثم نجد أن دور الكتابة كان يقتصر في هذه الحالات على الزخرفة فقط ، ولا شك أن الخط في كثير من الأحيان كان يمثل أهم العناصر في الزخرفة للتحفة أو العمل الإسلامي ، بل إنه في بعض الأحيان كان يمثل العنصر الزخرفي الوحيد فيه .

وكان أهم ما يتميز به الإنتاج الفني في صدر الإسلام عن الانتاج الفني القديم في البلاد المفتوحة هو ما كان يزخرف ذلك الانتاج من كتابات عربية كوفية : إذ كان الخط العربي الكوفي في صدر الإسلام هو الميزة العربية الوحيدة في الأعمال الفنية ويتجلى ذلك بشكل واضح في قطع النسيج المصرية المبكرة التي لم تكن تشمل على أي مميزات عربية غير ما تشتمل عليه من أشرطة بها بعض الكتابات بالخط العربي .

كما اقتصرت زخرفة بعض أنواع الخزف الإيراني في القرون الإسلامية على بعض الكتابات العربية - ومن أمثلة ذلك بعض أنواع من الخزف المرسوم فوق الدهان الذي ينتسب إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (القرن ٩ ، ١٠ م) .

تحسين وتجويد الخط :

ينقسم أسلوب الكتابة العربية للخط إلى نوعين : محقق ومطلق ، وأسلوب الكتابة المحققة أو المجودة على النسب الفاضلة هو ما صحت أشكاله وحروفه على اعتبارها مفردة ، وحيث يأخذ كل حرف من أي نوع من الخطوط عناية كاملة ، وأدائه بنسب متعارف عليها عند الكتابة ، وكذلك يجد مثل هذه العناية في ربطه بغيره من الحروف ، ومن ثم الانتقال إلى ربط الكلمة بما يجاورها في السطر ، بحيث يبدو الخط المكتوب في مجمله على أحسن صورة من التنسيق والتنظيم والهندسة والاتساق ، كما يشعر القارئ الرائي لهذا الخط بالإحساس الجمالي ، وهذا النوع من الخطوط هو الذي كان يستعمل في كتابة القرآن والسنة النبوية وفي اللوحات الفنية الهامة ، وفي سجلات الدواوين لتسجيل الاتفاقات والعهود والمواثيق والمكاتبات الصادرة عن الأمراء والملوك والحكام وما شابه ذلك على قدر المكتوب عنه والمكتوب له ، حيث يقصد بكتابه التخليد والبقاء .

أما أسلوب الكتابة العادية أو الخط المطلق : فهو خط الكتابة العادية للعامة من الناس ، وحيث تتداخل حروف الكتابة وتتصل بعضها بشكل يبدو للعيان وللغالبية العظمى من الناس أنه لا تنسيق ولا تنظيم ، وإنما ارتجال وتسجيل لما لا يمكن تأخيره من المكاتبات والأمور العاجلة والوقائية لأموال الحياة ، ومن أمثلة ذلك الخط ما يكتبه طلبة المدارس والجامعات في حصصهم ومحاضراتهم وفي المراسلات المعتادة بين الناس وبعضهم البعض .

ويسمى الخط حسناً إذا حسنت أشكال حروفه ، وحسن شكل حروف الخط في عين الرائي شبيه بحسن مخارج اللفظ في السمع ، وعن علي بن أبي طالب رضي الله عنه كرم الله وجهه أنه قال : الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً .

وإذا كان التعبير بالخط المكتوب واللفظ المنطوق يتقاسمان فضيلة البيان ووضوحه ، فإن لكل منهما أثره في الوجدان ، فالعبارة المكتوبة بخط حسن لها أثرها في القارئ الرائي ، والعبارة المقرؤة المنطوقة بصوت جميل لها أثرها أيضاً في السامع .

ولا شك أن الخط العربي قد مر بمراحل طويلة من أحوال البداوة إلى أن وصل إلى ما أصبح عليه من حسن التجويد والاتقان ، كما أنه في بداية نشأته صادف الكثير من العقبات في وسائل الكتابة التي لم تكن شائعة ومعروفة ، فلم تكن خدمات الورق وأدوات الكتابة من الأقلام كما هو الآن ، مما أضطر الكتبة الأول إلى الخريشة والحفر على الحجارة واستعمال أقلام

مصنوعة من البوص والغاب وعيدان الأشجار ، وعندما اكتشف الإنسان أن بمقدوره الكتابة باستخدام السناج الأسود الناتج من حرق الأشجار ، كتب على الشقف والعظام وجريد النخل وعلى ألواح الطين وقطع الخزف والأديم والرق والبردى . إلى أن عرف المسلمون فى الشام صناعة الورق على يد الأسرى الصينيين فى أواخر القرن الأول للهجرة فتيسرت سبل وامكانيات تحسين الخط وتحجوده والتفنن فى ابداع حروفه وكلماته ، والفضل الأكبر فى تحجود وتحسين الخط العربى كتابا لمصاحف والمساجد باعتبارها الفنون الإسلامية ، كما وأن الخط هو أحد الجذور الأساسية الثلاثة التى تفرعت منها الفنون الإسلامية ، وذلك بالإضافة إلى المساجد والمصاحف الشريف ، فقد ظل فى الوقت نفسه أهم العوامل المحققة لوحدة الفن الإسلامى على اختلاف العصور والأقطار ، إن هذا الفن الإسلامى العظيم قد استوحى فى نشأته وخصائصه مبادئ الإسلام وأحكامه ، فمن جهة يلاحظ أن الخط العربى نشأ بدافع الرغبة فى الإجادة والاتقان وأحراز السبق فى ذلك المجال على غيره من الفنون ، والحق أن هذه الرغبة فى الإجادة والاتقان مستمدة من الإسلام نفسه : قال النبى ﷺ : « أن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه » . ومن المعروف أن المبالغة فى الاتقان والإجادة والتحسين تؤدى بطبيعتها إلى التنسيق والتزويق والابداع ، مما يفسر لنا الدرجة العظيمة من التأنق والزخرفة التى بلقها الخط العربى بأنواعه .

ومن جهة أخرى تأثر الخط العربى بدافع آخر هو الرغبة فى تجميل الحياة والاستمتاع بزينتها ، وهذه الرغبة مستوحاة أيضاً من مبادئ الإسلام قال الله تعالى : « يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا وأشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين ، قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده ، والطيبات من الرزق ، قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة ، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون » . (سورة الأعراف الآيات ٣١ - ٤٣) .

وكان ميل الفن الإسلامى بطابعه الزخرفى فى مجال الخط من آثار العقيدة الإسلامية فى بداية ظهور الإسلام وابتعاد الفنان المسلم عن تقليد الطبيعة وعن محاكاة الواقع حتى يتحاشى مضاهاة خلق الله سواء فى صور الكائنات الحية أو فى الصور الحيوانية ، ولذا تفوق فى مجال الزخارف الهندسية حتى بلغ فيها مرتبة لا يكاد يدانيه فيها فن آخر . وطور المسلمون الزخارف والكتابات الكوفية الهندسية على أسس مدروسة ، وابتكروا أنواعاً عديدة من هذه الخطوط الزخرفية ، لم يسبقهم أحدا إليها ، ولا شك أن من عوامل تفوقهم فى هذا المجال العوامل الآتية :

١ - معرفتهم بالرياضيات بعامة . ٢ - معرفتهم لأساليب التجريد .

٣ - إحساسهم الفنى بتناغم الحروف العربية وبفضل فطرتهم الشعرية ، وإزدادوا إحساساً بالتناغم والموسيقى .

٤ - كان لتعاليم الإسلام أثر في حركة انتشار تجويد الخط العربي ، إذ كان من نتيجة كراهية المسلمين لتجسيم المعتقدات الدينية أن بعد التصوير في المجتمع الإسلامي عن الدين فلم يدخل في المساجد ، وقد استبدل بهذه الصور كتابات بالخط العربي الجميل تحقق الأغراض نفسها ومماثل في أشكالها وتصميمها النسب الجمالية في الصور ، إن لم تكن تفوقها ، كما لم يستخدم التصوير في تجميل المصاحف حيث اقتصرت كتابة القرآن الكريم على الزخارف الهندسية والعناصر النباتية المحورة في تجريد جمالي بديع ، واتخذت الكتابة لتوضيح المسائل الدينية - كما اتخذت كوسيلة ، للإرشاد والوعظ والاعتبار ، وفي حين أن بعد التصوير عن الموضوعات الدينية هياً له ميزة لم تنهياً للتصوير في الفنون الدينية الأخرى ، إذ جعله مدنياً في طابعه ، وينظر إليه كفن من فنون الدنيا ، لا كعمل من أعمال الآخرة ، ومن ثم كان أقرب من غيره إلى الفكرة الفنية الخالصة ، كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية وأحداث بشرية ، وتصوير ما ليس فيه روح ، فضلاً عما في رسم المناظر الطبيعية من توجيه للأنظار إلى جمال الطبيعة التي دعا الإسلام إلى تأملها وإلى تدبير قدرة الله الذي أحسن كل شيء خلقه .

هكذا تميز الفن الإسلامي بوحدة تسود إنتاجه مهما تعددت الأقطار ، واختلفت الأجناس وتباعدت العصور هي وحدة الخط العربي ، ترجع هذه الوحدات بصفة أساسية ، كما سبق أن ذكرنا إلى وحدة العقيدة التي انتشرت في العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه ، إذ استوحى الفن من مبادئ الإسلام الكلمات والحروف التي يخضع لتعاليمها ومعانيها في معظم الأحيان . كما كان للصورة أيضاً دور رئيسي في إظهار وحدة الخط العربي كأهم الوحدات الفنية الإسلامية ، مظهرها الكتابة العربية التي اتخذ الفنانون منها مادة لتحسين وتجويد وزخرفة تحفهم علي اختلاف أنواعها بحيث صارت الكتابة العربية عنصراً زخرفياً أساسياً في الإنتاج الفني عند مختلف الشعوب الإسلامية ، بالإضافة إلى كون هذه الوحدة الفنية بطبيعتها تحمل بذور التجريد والتحسين والاختلاف ، حتى أنه لا يمكن أن نجد إنتاجين فنيين بتطابقان وإلا كان أحدهما أصيلاً والآخر من أعمال التقليد - حتى ولو كان من كتابة فنان واحد .

كيف يتصدر الخط العربي بجمالياته قمة الفنون الإسلامية :

وللخط العربي شأن كبير في الزخرفة الإسلامية ، وهو أبرز عناصر الفنون الإسلامية على وجه الإطلاق ، فالخط العربي هو الدليل الناطق للغة العربية ، لغة القرآن الكريم ، وقد بلغت العناية والاهتمام به على يد الفنان المسلم درجة عالية من الرقي الجمالي مما أعطاه أبعاداً لا نهائية من الإبداع الفني ، يرجع ذلك إلى التنافس على تجويده وتحسينه مما أعطاه صورة ألبسته حلاً زائقة بهجة وجمالاً ، وارتقى وتغير شكله ، لذا أصبح فناً من الفنون

الإسلامية بالإضافة إلى كونه مظهراً قومياً وتراثاً حضارياً ، كما يعد من أسمى وأرفع الفنون ، وما ظاهرة استخدام الخط العربي في التكوينات التشكيلية والزخرفة داخل القصور والمدارس وغيرها إلا تأكيداً على أصالة هذا التراث الحضارى وإيجابيته الدائمة فى إرساء المبادئ والعطاء لنهضتنا الفنية ، للربط بين ماضينا وحاضرنا وتطلعنا نحو مستقبل زاهر أفضل .

ولأسباب عناية المسلمين بالمساجد والرغبة فى تجميلها ازدهرت الفنون الزخرفية والتطبيقية الإسلامية . إذ تطورت فنون المعادن المتمثلة فى الثريات والشماعد والأباريق والأبواب والشبابيك ، وتطورت الصناعات الخشبية المتمثلة فى المنابر والكراسى وتغطية الجدران والحوائط . وتطورت فنون الزجاج للعناية بمصاييح الاضاءة والمشكاوات وزجاج النوافذ ، وارتقت فنون السجاد بفضل الاهتمام بفروى أرضية المساجد .

والى جانب المسجد كان فن كتابة المصاحف ، وقد بدأت العناية الشكلية بالمصحف الشريف بعد نسخ المصاحف المحققة والمعتمدة فى عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه . وكانت هذه العناية من أهم الأسباب التى أدت إلى ازدهار عدد من الفنون الإسلامية من جهة ، وتطوير أنماط من الزخارف الإسلامية من جهة أخرى . ومن الفنون التى تقدمت وازدهرت بفضل الحرص على صيانة المصاحف هى تجليد هذه المصاحف بالجلد ، واستخدام شتى الأساليب الصناعية من ترصيع وتذهيب وتلوين وضغط وتخريم وتجميل الفلأف بأنمطة من الزخارف النباتية الهندسية البديعة ، وازدهرت فنون التذهيب التى وصلت إلى درجة رفيعة من الجمال والاتقان حتى صارت نماذج يحتذىها المزخرفون فى سائر الفنون الإسلامية . غير أن أهم الفنون التى كان للمصحف الشريف فضل كبير فى تجويدها هو الخط العربى .

ويعتبر الخط العربى أحد الفروع الأساسية للفنون الإسلامية وذلك بالإضافة إلى المسجد والمصحف الشريف ، وقد ظل فى الوقت نفسه أهم العوامل المحققة لوحدة الفنون الإسلامية على اختلاف العصور والأقطار . والخط ضرورة من ضرورات الحياة تساعد على التعلم والبحث والاستقصاء ، إنه ميزة الإنسان عن غيره من الأحياء ، ولكونه ضرب من ضروب الفنون التشكيلية ، والتى لها دور هام فى بلورة الانفعالات والارتقاء بالرؤية الجمالية ، وغايته تهذيب الفرائز وتنمية المعرفة والرؤية الحسية ، وفن الخط يستطيع أن يعبر عن أرفع وأعرق ما يهز قلب الإنسان . وللكتابة العربية وحروفها ميزة جمالية تجعلها فى تلك العبقرية المفكرة وتلك اليد الطيبة المرنة ، والقدرة والقابلية للإبتكار والابداع . مما يمنح الحروف جمالا وبهجة ، فللخط شأن كبير فى الزخرفة بلغت العناية به على يد الفنان المسلم درجات عالية أدت إلى التنافس المحمود لتحسينه وتجويده مما أعطاه صورة أليسته حلة زائنه بهجة وجمالا . وارتقى وتغير شكله ، لذا أصبح فن الفنون الإسلامية ومظهرها المعبر عنها .

ولا شك أن جمال الخط موهبة ترفع من أقدار الكتاب عند الناس والحكام ووسيله إلى

بلوغ أرفع المناصب كما كان في ديوان الإنشاء أو الرسائل . يقول القدامى : إذا كان الإنسان وسيما حسن الهيئة ، كان في المصير أعظم وفي النفوس أشغف ، وإذا كان على غير ذلك سئمت النفوس . وكرهته القلوب ، كذلك الخط إذا كان حسن الرصف ، مليح الرصف ، مفتوح العيون ، أملس المتن ، كثير الائتلاف ، قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح ، حتى أن الإنسان ليقرؤه وإن كان فيه كلام دنيء ، ويشتى رديء مستذيلا منه ولو كثر من غير سامة تلحقة ، وإذا كان الخط قبيحا مجتة الألفهام ، ولفظته الحيون ، وسئم قارئه وإن كان فيه من الحكمة عجائبها ، ومن الألفاظ غرائبها .

لذلك فإن للخط الجميل قواعدا تتخذ أساسا لتعلمه ، وأصلا تبنى على أساسه الحروف . وقانونا يرجع إليه كاتب الخط حتى لا يتجاوزه ولا يقصد دونه ، ويقيس على خطوطه .

ومثال ذلك أن يخط الكاتب ألفا بأي قلم شاء ، ويجعل سمكه الذي هو عرضه مناسبا لطوله وهو الثمن ، ليكون الطول مثل العرض ثمانى مرات . ثم يجعل الفرجار على وسط الألف ويرسم دائرة تحيط بالألف ، هذه الطريقة توصل الكاتب إلى معرفة مقادير الحروف على النسب الفاضلة ولا يحتاج في مقاييس ما يقصده في شيء يخرج عن الألف والدائرة التي تحيط به . وباستعراض المقاييس التي تبيها القوانين في هندسة الحروف والنسبة الفاضلة لوجدنا أنها بلغت الدقة في قياس كل حرف مع شرح اتجاهات السير لليد الكاتبة مع سير القلم في حالات الانكسار والاستلقاء والاستطاح والتقويس والانتصاب والأشباع والارسال ليكتسب الحرف بذلك السمة الجمالية ويزداد حسنا واتقانا . ويفضل المعايير الموضوعية لهندسة الحروف زاد الاهتمام بتحسين وتجويد الخط والتقفي فيه ، واستطاع الفنان العربي أن يوجد من الحروف الهجائية العربية عنصرا هاما من عناصر الزخرفة .

ولعل أول باب انفتح لظهور الفن والجمال في الخط العربي ، كان في كتابة القرآن الكريم ، حيث عني به الكتاب مثلما عنوا بتجويد القراءة والترتيل . وكان هذا الكتاب أيضا العامل الرئيسي الذي جعل للخط العربي مكان الصدارة في الفنون الإسلامية عامة وفي العمارة والتحف خاصة . وتجاوز علو مكانته في عالم الزخرفة إلى مرتبة لم يحظ بها من قبل الخط الزخرفي في أي لغة أخرى . وبفضل المواهب وملكات التحسين والتجويد عند الكتاب المسلمين تطورت الفنون الزخرفية وارتفعت القيم الجمالية وازداد الاحساس والادراك الجمالي للانتاج المتزايد والمتطور على مر العصور الإسلامية . وتنوعت الكتابات والزخارف الهندسية تنوعا كبيرا إلى حد أن الباحث في هذا المجال لا يستعصى عليه أن يجد في هذه الكتابات الزخرفية أي شكل من الأشكال الهندسية بسيطا أو مركبا ، ومتداخلا أو متشابكا مقسما أو معقدا .

ولاشك أن الفنان العربي ينفرد بخياله الهندسي الخصب الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد إلى ما لا

نهاية حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها . وكانت الحروف العربية منبعجه ومفرطة ومتباينة الأشكال حتى كان يظن أنها أبعد حروف الكتابة في جميع اللغات عن المظهر الزخرفي ، ورغم ذلك وعلى النقيض فقد أصبحت الحروف العربية أداة للزخرفة والتنمية والتجميل ، واستطاع الخطاطون أن يضعوا لها قواعد وأصولا روعي فيها أن تؤدي إلى الاستحسان في العين بما فيها من مرونة وطواعية وأصبح لحسن الحروف العربية المجودة شبيها بحسن الأصوات العذبة فن النطق أو الغناء بالألفاظ . ولقد افقت الخطاطون العرب بالزخرفة الكتابية فاتخذوها أداة لإحداث التأثير الجمالي ، وأصبحت هذه الزخارف المتنوعة سواء على الجدران أو على التحف تتضمن وتمثل كل معاني الجمال . ولم تلبث أن تطورت وتنوعت ثم تداخلت معها الفروع النباتية المزهرة فتشعبت وتعقدت وتعانقت وطفئت عليها الزخارف حتى أصبح النظر يضطرب حائرا بين آيات الابداع وتنوع المظاهر والمعاني ، وأصبحت الكتابة على الأرضيات الزخرفية خير الأدلة القاطعة على الوحدة العربية للفنون الإسلامية .

أنواع الخطوط العربية :

الخط الكوفي :

ظلت الكوفة حوالي خمسة قرون مركزا سياسيا وثقافيا مرموقا ، حتى بنى أبي جعفر المنصور مدينة بغداد عام ٧٦٢ م فأصبحت عاصمة الإسلام ومركز العالم الشرقي وموطن الفن والأدب والعلم وجميع أنواع النشاط الفكري حتى بلغت فخامتها وعظمتها مبلغ الخرافات .

وكان الخط الكوفي منتشرا في بغداد بأشكاله الرائعة ، وقد فاق في زخرفته وجماله ورسومه كل الحدود المعهودة . ومضى كل إقليم يتفنن في تطويره وتحسينه حتى بلغ درجة من الجمال لم تصلها كتابة من الكتابات العربية أو اللاتينية مع احتفاظه باسمه القديم .

وبقى الخط الكوفي وما تقوم عليه طبيعته من تشكيل وزخرفة ، بقى أهم الفنون الإسلامية وأظهرها ، ولا زال يقوم بوظيفته إلى يومنا هذا . وقد نقشه الفنانون الأقدمون على الأزياء والستائر وأفاريز المباني والكتب ، ولكل جوانب الحياة لمدة ستة قرون . وأقدم نسخة كتب بها القرآن بالخط الكوفي هي نسخة مؤرخة ١٦٨ هـ . وهي محفوظة بدار الكتب .

أنواع الخط الكوفي :

تناول الكتاب الخط الكوفي في صورته البسيطة وما زالو يحسنونه ويبتكرون فيه حتى بلغوا به أقصى درجات التفنن والتنوع والابتكار وقد قسمه المؤرخون إلى :

١ - الكوفي البسيط : وهو خالي من الشكل أو النقط أو الزخرفة . ويمثل أسلوب الكتابة في القرن الأول الهجري في كافة أنحاء العالم الإسلامي .

٢- الكوفي المورق والمزهر: وهو الذى تتفرع منه وتخارق تشبه أوراق الشجر أو الزهور ، بدأ هذا النوع فى مصر فى أواخر القرن الأول الهجرى ، ثم انتشر من مصر إلى شرق العالم الإسلامى وغربه ، وأصبحت هذه الزخرفة فيما بعد من أجمل العناصر فى الكتابة الكوفية . وبعض أنواعه تشغل فيه الزخرفة أرضية الكتابة فى أسلوب فنى جميل .

٣- الكوفي المضفر: وفيه تلتف الحروف القائمة فى الكلمة وتتعلق وتؤلف مربعات أو مستطيلات زخرفية خاصة حرفى الألف واللام أو حروف القوائم .

٤- الكوفي الهندسى: - خط قائم الزوايا مستقيم الخطوط ، أشكاله هندسية يستعمل غالباً فى زخرفة المباني ، ومن أشكاله المربع والمثلث والمسدس والمثلثن والمستدير وانتشر فى المغرب العربى أكثر من انتشاره فى المشرق . وقد ظل الكوفى سائداً فى جميع أنحاء العالم الإسلامى مدة ستة قرون تقريباً واستعمل فى كافة الأغراض وأهمها:

(١) المصاحف: كانت المصاحف تكتب فى أول العهد الإسلامى بالخط الكوفى القديم غير المنقوط وغير المشكول ، وهو أقدم الكتابات التى كتبت بها المصاحف ، ثم ظهرت أنواع متطورة عرفت بالخط المدنى والمكى والكوفى ، ثم اشتهر من أنواعها الكوفى المحقق (الذى وضعت فيه النسب والحروف) وشاع هذا النوع من الكتابة فى عصر المأمون فاستخدمه الكتاب فى نسخ القرآن والكتب . ومن أنواع الخطوط الأخرى التى كتبت بها المصاحف خط (المشق) وهو نوع من الكوفى قصير الألفات طويل المدات الأفقية تكتب حروفه القائمة بعرض القلم والأفقية بجانب القلم الدقيق . واشتهر من كتاب المصاحف (مالك بن دينار الفارسى) و (خالد بن أبى الهيجاء) وأشهر من كتب فى عصر بنى أمية (قطبة المحرر) وإليه تنسب أقال الجليل والطومار والثلث والثلثين - ومن الكتاب أيضاً (خشنام الفارسى) و (مهدى الكوفى) وأشهر من كتب من الوزراء (أبو أحمد العباس بن الحسن) و (أبو الحسن على بن عيسى) و (أبو على محمد بن على بن مقله) ٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ الذى كان وزيراً للمقتدر والقاهر والراضى .

(٢) العمارة: ولم يقتصر استعمال الخط الكوفى على كتابة المصاحف والتدوين فقط بل نقش على المباني المعمارية يسجل تاريخ بنائها ومن بناها حفرأ غائراً وبارزاً فى أفاريز تحلى باطن العقود أو رقاب القباب ، وعلى المحاريب والمآذن وعلى جدران المناير . ونحت على شواهد القبور ، ويسمى بعضهم هذا النوع الكوفى التذكارى .

نسب حروف الخط الكوفى:

كان الخط الكوفى يكتب قديماً بأسلوبين أحدهما يسمى (المرسل) لأن الكاتب كان يسرع به من غير عناية ولا تدقيق ليؤدى غرضه فى سرعة وبه كان يتعامل الناس فيهم بينهم .

و (المحقق) وهو الذى كتبت به المصاحف ، وحفر على المباني واستعمل فيه كاتبه النسب الهندسية والدقة والتمهل .. ولهذا انفرد بالجمال الفنى عن المرسل .

ولقد ظل الخط الكوفى ستة قرون يقوم بجميع أغراض الكتابة حتى هجره الكتاب وانصرفوا إلى خط النسخ والثلث وبقية أنواع الخطوط التى أخذوا يشتقونها فى أوائل القرن السابع الهجرى . ولقد حاول المؤرخون للكتابة أن يضعوا للخط الكوفى نسباً جمالية فقاوه على نسبة الخطوط اللينة (الثلث والفارسي والنسخ والرقعة) ولكن النماذج كانت تشذ أحياناً وأحياناً تتفق ولم تتطرد مقاييسه :

وليس للخط الكوفى نسباً ثابتة ، ولذلك يستطيع الكاتب أن يتصرف فيه كما يحب ارتفاعاً وانخفاضاً وضيقاً واتساعاً . فى مداته الأفقية وقاماته الرأسية بخلاف الخطوط اللينة فإن خروج الحرف عن قياسه يؤدى إلى تشويه شكله .. وساعد انطلاق الخط الكوفى عن النسب الثابتة التى تقيد الحروف على امكان تشكيل الكتابة فى صور متنوعة دائرية أو بيضاوية أو مربعة أو مستطيلة ، فمثلاً عبارة (لا غالب إلا الله) كيف تداخلت ألفتها ولاماتها وتشابهت فى شكل متوازن جميل لا يتأتى فى الخطوط الأخرى ، وأدى انطلاق الخط الكوفى من قيود النسب - التى وضعت للخطوط الأخرى - إلى أن يعود بعد هجر طويل إلى مزاحمة الخطوط الحديثة فى سوق الصحافة الرائج الذى تحكمه المساحات ، لأنه بتشكيل فى أى مساحة يريدتها الفنان . ووضع المشتغلون بالكتابة مقاييساً للخطوط اللينة فقدروا ارتفاع الألف واتساع كاسات الحروف وميلها ونزولها عن خط الكتابة .. بمقدار سمك القلم الذى يكتب به الكاتب ، فالألف مثلاً فى خط الثلث تساوى ١ : ٧ نقطة من سمك القلم على الأقل أو ١ : ٨ .. وكذلك بقية الخطوط اللينة ، كل له نسبة تقدر جماله لا ينبغي أن ينقص عنها أو يزيد .. ومع ذلك فبالملاحظة وجد أنه يمكن أن تكون للخط الكوفى نسبة جمالية تتفرع منها بقية أشكاله وأنواعه .. فالألف ارتفاعها المثلث من ٨ : ١٣ تخانة من سمك القلم الذى يكتب به والباء وأخواتها تساوى بسنها القائم على خط الاستواء طول الألف والجيم وأخواتها تساوى ثلثى الألف والذال والذال والصاد والضاد والفاء والقاف تساوى ثلثى طول الألف .. إلخ فى حالة امتدادهم أفقياً على خط الاستواء . أما الحروف القائمة على خط استواء الكتابة فتساوى ثلث ارتفاع الألف ، والغالب فى حركة الحروف إما امتداد أفقى على خط الاستواء كالباء والهاء والصاد وبقية الحروف وإما ارتفاع رأسى أو مائل على نفس الخط الأفقى كأسنان السنين والشين والباء وأخواتها والألف واللام ..

وتكون الدائرة وأجزاؤها مع الاتجاه الأفقى والرأسى بقية الحروف غالباً ، أما الحروف النازلة عن خط الاستواء فتتزل تخانة ونصف الفراغات التى بين الحروف وأجزائها وكذا الكلمات كفراغ التوازي بين خطى الدال والذال والصاد والضاد .. إلخ . وكذا الفراغ الذى

بين أسنان حرف السين .. يساوى نصف سمك القلم . ورأس الألفات يتكون من جزء دائرتين متقابلتين ، ولما كان جمال الخط الكوفى يقوم على أسس الهندسة ، وجب أن يكون سمك الكتابة متساو فى جميع الحروف ، وأن تكون الفراغات بين الحروف والكلمات أيضاً متساوية وفتحات الحروف كذلك متساوية .. وفى الكتابة الحديثة ينقط الخط الكوفى نقطا دائرية لا تزيد عن سمك القلم الذى يكتب به . ولأن الخط الكوفى كان يكتب بطريقة غير واضحة مبسطة - أفقية كانت الحركة أو رأسية - احتاج إلى مهارة خاصة وتدريب شاق حتى يجيد الكاتب كتابته ، ولذلك كان ومازال الخطاط فى الكتابة الكبيرة يستعمل الأدوات الهندسية .

خط النسخ :

جاء الإسلام والعرب تكتب بأسلوبين الأول يسمونه (التدوير) والثانى (الترييع) والترييع هو أصل الخط الكوفى ويعرف باليابس . والمدور هو أصل خط النسخ .. وقده تلازم الخطان منذ شأتهما .. وكان لكل مقام يستعمل فيه كما بينا فى استعمال الخط الكوفى .

أما خط النسخ فكان خطأ دارجاً يكتب به العامة شئونهم الخاصة فى سرعة ودون تجويد أو تحسين .. وكان يكمن فى هذا الخط حسن خفى ورقة وسلاسة ، فما زال الفنانون يجتهدون حتى أبرزوها وبلغ منتهى إجادته على يد محمد بن على بن مقلة وأخيه عبد الله (٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ) ومنذ ذلك الحين استعمل فى التدوين وكتابة المصاحف والكتابات التذكارية أيضاً خاصة فى شمال الشام والعراق وآسيا الصغرى وانتقل بعد ذلك إلى مصر وبقية الأقاليم والولايات الإسلامية ، فشاع فيها وأصبح الأسلوب العام فى الكتابة . يكتب به محكماً وجوداً فى التدوين والمصاحف والأمور ذات الخطورة .. وتكتبه العامة فى شئونها الخاصة على درجات متفاوتة من الجمال . وأبجدية خط النسخ رسمت بها حروف الطباعة العربية فى كل العالم العربى وكذلك حروف طباعة الصحافة والآلة الكاتبة والكمبيوتر ... ولا زال الخط النسخ هو المستحسن فى عناوين الصحف الفرعية لرقته وقابلية حروفه المرونة والطواعية والمد بما يساعد الفنان على ملء المساحة .. وقد ظلت المصاحف تكتب به منذ القرن السابع الهجرى إلى عصرنا الحاضر .

خط الثلث :

سمى الثلث لأن قلمه الذى يكتب به ثلث قلم (الطومار) وقلم الطومار أكبر الأقلام التى كتب بها الأقدمون ، وعرضه أربع وعشرون شعرة من شعر الفرس حوالى (١٥ ملم = ١,٥ سم) والطومار ورق كبير على هيئة لفائف (رول) كان يكتب عليه الولاة وأوامرهم إلى عمال الأقاليم .. وربما كانت تعرض فى ميدان كبير ليتمكن الجمهور من قراءتها فى سهولة .. وكان خط الطومار نوعاً من أنواع النسخ ولكنه كبير على غير قاعدة النسخ .

وأخذ الكتّاب مساحة قلم الطومار واشتقوا من هيئة كتابته ومساحته أنواعاً سميت بمقدار نسبتها إلى قلم الطومار وهكذا . عرفوا عدة أقلام مختلفة الأحجام كانوا يستعملون كل قلم فيما يناسبه من مساحة .

ومن أقلامهم أيضاً قلم الرقاع وهو قلم كتابة الورقة الصغيرة التي تشبه البطاقة (الكارت) حيث تكتب عليها الأسماء . وقلم الفبار أدق الأقلام وقد سمي بذلك لدقته . . كأن النظر لا يدركه من دقة خطوطه . وكانت تكتب به البطائق الصغيرة التي تعلق في أرجل الحمام الزاجل والرسائل السرية حتى يمكن إخفاؤه . وهو خط النسخ الصغير جداً .

ولقد ساهم صفر خط الثلث الذي اشتق من قلم الطومار الكتاب والفنانين على تحسينه ، وما زالوا يهورونه حتى بلغ غاية الجودة ، ووضعوا له قواعد لطول حروفه واتساعها وميلها ، وحينما أصبح له جماله المرموق ، حل محل الخط الكوفي في تزيين جدران وحوائط المساجد وساعدت سلاسته وليونته الكاتب على أن يملأ به أي فراغ ، وأن يركب كلماته فوق بعضها أو يدخلها حتى تبدو كفروع الغابة في تشابكها وجمالها . من غير أن يحدث التداخل أو التركيب شذوذاً تخرج الحروف عن مقاييسها الجمالية التي وضعت لها .

وما زالت به المدرسة التركية ، تهتم وتحسن وتزيد في تجويده وتهذيبه حتى بلغ في العصر التركي أقصى درجات جماله . وكتبت به جدران المساجد والسبل وفي الطرقات والتكايا (بنابة خاصة بها حجرات وخدم تقوم بتقديم الأكل للنزلاء مجاناً ، وكان ينزل بها المنقطعون للعبادة وتعلم الدين كطلاب العلم) ، وأصبح الخطاط والكاتب الذي لا يجيد الثلث لا يعترف به بين أصحاب هذا الفن . وفي أوائل القرن التاسع عشر حينما بدأ عصر الصناعة ودارت المطابع وارتبطت الحياة بعجلات الآلة وتغيرت حاجات الناس وأذواقهم ، تنحى خط الثلث من الطريق كما فعل الخط الكوفي من قبل ، وقنع بمرتبة التي وصل إليها في محارب المساجد وقبابها ، وأبت قوته وجلاله إلى اليوم أن تسمح لغيره من الخطوط في دخول المساجد ، فلا زالت المساجد في كل أنحاء الدنيا لا تكتب إلا به أو بالكتابة الكوفية .

خط الرقعة :

قبل احتلال الأتراك العثمانيين لمصر كانت الخطوط العربية - في القرنين الثاني عشر والثالث عشر - قد تجمعت وبلغت أقصى درجات اتقانها على يد السلجوقيين والأتابكيين بالعراق حيث جود الأولون الخطوط المشتقة من خط الطومار الكبير (خط الثلث والثلثين) وجودت الثانية خط النسخ . وتناول المماليك نفس التراث وعكفوا على تحسينه ليرتقوا به درجة أعلا . وبالرغم من محاولاتهم فإن السلاجقة والأتابكة كل فيما بلغه وأجاده كانوا أفضل وأعظم . إذ جاءت مصاحف الأتابكيين في كتابتها وحسنها وبقية تراثهم أجمل

وأحسن رونقاً مما تركه الماليك . ثم جاء الأتراك العثمانيون ، والكتابة في قمة جمالها لا تكاد تقبل إضافة ولا مزيداً من جمال أو تنسيق ، وبالأذات خط الثلث والثلثين والخطوط المشتقة من قلم الطومار . ولكن الفن لا يعرف حدوداً ينتهي إليها ، ولا غابة يقف عندها ، فقد اشتق العثمانيون أنواعاً من الخطوط التي سبقتهم واتخذوا أسلوباً خاصاً في كتابة النسخ ، وأضافوا إلى القديم نوعاً جديداً هو خط الرقعة ، وخط الديوان وخط الاجازة وهو خط يجمع بين خط النسخ وخط الثلث . وشجع العثمانيون نوابغ الخطاطين وقربوهم ، فدفع ذلك كثيراً من الناس إلى تعلم فن الكتابة وإجادتها رجاء التقرب إلى السلاطين والأمراء . وكان من الملوك أنفسهم من يهوى فن الكتابة ويجيده ، واشتهر بذلك السلطان محمود الثاني . الذي كان يجيد خط الثلث وله لوحة قيمة خطها بقلمه وموجودة بالمسجد الحسيني .

وخط الرقعة مزيج من الخط اليابس واللين إذ أن حروفه لا تقبل المد والمط ، وحروفه المدورة مضمومة غير منطلقة كخط النسخ والثلث . لكنه مع جماله لا يحتاج إلى دقة وبطء في تنفيذه ، ويمتاز بقلّة الفراغات بين حروفه وتماسكه .. ولسهولة في الكتابة أصبح الأسلوب الدارج الذي تكتب به الجماهير العربية الآن في كل مكان ، وتدون به مذكراتها ومراسلاتها وثقافتها . وهو لا نتشاره بين الجماهير وملاءمته للمساحة مع محافظته على أصوله أصبحت تكتب به بعض عناوين الصحف اليومية الرئيسية وأكثر عناوينها الفرعية وإعلاناتها الصحفية واحتل الكمبيوتر المكانة الأولى في إنتاج العناوين الصحفية .

الخط الديواني:

ظهر الخط الديواني في القرن الحادي عشر للهجرة على يد فنان من الأتراك اسمه (شهلا باشا) وصار يتنقل به عاملاً على نشره في جميع أقطار الدولة العثمانية ، واشتهر أنه أول من اخترع هذا الخط وكتب قواعده . ولكن أصول طريقته معروفة ضمن أنواع الخطوط التي خلفها لنا الأقدمون ، ففي خلافة المأمون . اخترع وزيره أحمد بن أبي خالد الأحمول أنواعاً من الخطوط من بينها نوع متصل الحروف اسمه المسلسل . ويبدو أن شهلا باشا الذي نسب إليه اختراع الخط الديواني أخذه وطوره ، فنسب إليه . وقد ظل الخط الديواني في الأستانة زمناً طويلاً خاصاً بالباب العالي لا يعرفه عامة الشعب ، بل كان قاصراً على "الفرمانات الشاهنية" و "الإرادات السنية" التي تصدر عن السلاطين لولااتهم في الأقاليم وبراءات الرتب والنشانات .

وحيثما كانت مصر تابعة للدولة العثمانية ، وكانت هي التي تمنح الرتب والبراءات إلى الولايات بخط الديوان مهيورة بخاتم الدولة . سمحت للدولة بمنح الرتب والبراءات المحددة القيسة ، وتولى هذه المهمة بعض الأتراك ممن يعرفون هذا النوع من الخط الذي كان خاصاً

بالباب العالي ، وكانوا يعتبرونه من الأسرار الفنية التي لا تذاع لجمهور الخطاطين ، وقد تم نشر هذا النوع من الكتابة في مصر على يد الأستاذ مصطفى بك غزلان رئيس التوقيع بالديوان الملكي المصري (في عهد الملك فؤاد) بعد أن أدخل عليه تحسيناً وصيغه بالأسلوب المصري ، وبعده أجاد هذا النوع من الخط الأستاذ محمد إبراهيم خطاط الإسكندرية ومحمد عهد القادر كهر خطاطي المساحة والذي حصل على جائزة الدولة التشجيعية لتفوقه في أنواع الخطوط والراحل أحمد سليمان أستاذ الخط الديواني بمدرسة الإسكندرية ، وحلمى حسن كبير خطاطي جامعة الإسكندرية ، ويمتاز هذا الخط برقته ورشاقتة وتشابكه في إيقاع منتظم . وتكتب بهذا الخط الدعوات الملكية (سابقاً) وشهادات وأنواط رئاسة الجمهورية . ويكتب الناس به بطاقات أفراحهم وتكتب به جميع شهادات درجة الليسانس والبكالوريوس والماجستير والدكتوراه وغير ذلك . لأنه يصلح لكل الأغراض .

الخط الفارسي :

لم تكن إيران تدخل ضمن الدولة الإسلامية وتعتنق شعوبها الإسلام حتى حلت الكتابة العربية مكان الفهلرية في كتابة اللغة الفارسية ، وأصبحت الطريقة الواجبة في قراءة القرآن وتدوين علوم الدين وصارت الدولة كلها تكتب العربية . ولما كانت فارس القديمة دولة ذات حضارة فقد تناولت الكتابة العربية وساهمت في تطويرها . طوروا الخط الكوفي وأضافوا إليه كثيراً من الزخارف ورسموه على أرضيات مذهبة . كما أبدعوا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الكوفي المزهر ، وفيه تزدان الحروف بمراوح ذهبية ، كما شاع في مصر الطولونية ، وطوروا خط النسخ وأسلوب المصاحف ، وقد ذكرنا ذلك عند الكلام في الحديث عن الخط النسخ .

وقد بدأ الفرس منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون نوعاً جديداً من الخط هو الخط التعليق (الذي اشتهر بالفارسي) في تحلية تربيعات الخزف في الري وقاشان . ولم يكد يحل القرن الثالث عشر حتى كان الخط الفارسي قد شاع وانتشر ، ومن ميزاته ميل حروفه من يمين الكاتب إلى يساره إنجهاها من أعلا إلى أسفل ، وهو يقبل المد والبسط ويقبل تركيب كلماته كخط الثلث . وأضاف الفرس إلى فن الكتابة العربية أيضاً خط النستعليق وهو نوع مؤلف من خط النسخ والتعليق (الفارسي) وشاع هذا النوع في القرن الخامس عشر . وكان أعظم ما أضافه الفرس إلى فن الكتابة العربية أيضاً التذهيب والزخرفة . ومن أعظم مشاهير الخطاطين في القرن الخامس عشر ، سلطان علي المشهدي ، وعبد الكريم الخوارزمي . وإبراهيم سلطان الذي كان من أبرع الخطاطين في عصره . واستمرت حركة التجويد والتحسين في أسلوب الكتابة والزخرفة والتذهيب خلال القرن السادس عشر زمن الدولة الصفوية . ومن

أشهر خطاطي هذا العصر أمير علي . وسلطان محمد نور . وكان الشاه محمود النيسابوري من أشهر الخطاطين . واشتهر من المذهبيين المصور محمود البخاري .

خطوط أخرى :

أنواع الخطوط التي ذكرناها ، النسخ ، الرقعة ، الثلث ، الديواني ، الفارسي ، الكوفي هي أشهر أنواع الكتابة العربية إنتشاراً واستعمالاً . وإلى جوار هذه الأنواع المشهورة عرفنا أنواعاً أخرى لكنها نادرة مثل :

(١) الخط الهمايوني : وهو نوع من (جلي الديواني) أي ديواني كبير ، كانت تكتب به الأوامر السلطانية وتوقع باسم السلطان بخط الطغراء في العصر التركي . وكتابة الوثيقة بتوقيعها يسمونه الخط الهمايوني .

(٢) خط الطغراء : نوع من خط الثلث متداخل يرسم على هيئة كف اليد أو على هيئة طائر يتحيز للطيران اخترع ليكون توقيعاً للسلطين ، يختمون به أوامره ، ويحفرونه على عملة الدولة النقدية .

(٣) خط الإجازة : نوع مؤلف من خصائص خط الثلث وخط النسخ .

(٤) خط جلي الفارسي والثلث : الخط الجلي هو الكبير . وجلي الثلث أي الثلث الكبير وجلي للفارسي هو الفارسي الكبير . وكانت تكتب به جدران المساجد ، وكتبت به بعض المصاحف في الدولة الفارسية (إيران) .

(٥) الخط الحر : Free Hand كان من أسباب النهضة الصناعية الكبرى التي ساهمت في نشر الفنون والآداب والعلوم ، ونقلتها من قطر إلى قطر وسائل الإتصال الحديثة مع الترجمة والنشر والإذاعة المسموعة والمرئية - كان من أسباب ذلك - أن تفتحت عيون وقلوب الأدباء والفنانين على أعمال نظرائهم في أقطار الدول الأخرى . وكانت أغلب المذاهب الحديثة في الفنون والآداب والعلوم مذاهب تستحق العناية والدراسة حقاً . فقد كانت تعالج مشاكل الحاضر واحتياج الجماهير وأذواقهم وضرورات الحياة .

تجليد الكتب :

بعد أن ينتهي المذهب أحياناً من عمله تبدأ المرحلة الأخيرة من مراحل ابداع الكتاب الإسلامي ، وهي عملية التجليد أو العكس أي التجليد ثم التذهيب ، ويقوم بالتجليد فنان يتخصص في هذا النوع من الفن الذي لا يقل بأي حال من الأحوال عن أي عمل فني آخر ، فعملية تجليد الكتب الإسلامية عملية ابداعية خاضعة للتقنية والابتكار واشتملت على عدة

طرز وأساليب تحمل قيمة عالية ، وعندما انتقل الكتاب من صورة الملف إلى الصورة التي عليها الآن كان من الطبيعي أن تظهر الحاجة إلى غلاف يمسك الصفحات المختلفة بعضها إلى بعض ، ويحفظها من التلف أو الضياع فظهر التجليد منذ أن استعمل البردي والرق والورق علي هيئة صفحات مستقلة عن بعضها ، أما هيئة الملف القديم فكان يكتفي فيه بجعل اللصق الأول سميكا لكي يحفظ باقي الملف عندما يدور حوله .

وقد كان التجليد أول مرة يقوم علي لوحين من الخشب تثبت بينهما صحائف الكتاب ، ثم ارتقي الناس بهذه الألواح ، فبعضهم زينها بأشرطة من طلاء الذهب أو الفضة ، وبعضهم غطاها بصحائف من هذين المعدنين النفيسين وقد رصعت هذه الصحائف في بعض الأحيان بالأحجار الكريمة ، وقد كان طبيعياً أن تضيع معظم الأغلفة التي من هذا القبيل لطمع الناس في ذهبها وفضتها وأحجارها النفيسة ، وبعض الناس غطى الخشب بالجلد ، وكان غالباً من جلد الماعز ، ثم استبدلت ألواح الخشب بألواح مصنوعة من أوراق البردي قد أحكم لصق بعضها إلى بعض حتى أصبحت كأنها الورق المقوى (الكرتون) ، وكسيت ألواح البردي بالجلد ، وقد كان هذا الكرتون يصنع عادة من الأوراق البردية القديمة وكثيراً ما كانت تحتوي هذه الأوراق على معلومات تاريخية واجتماعية قيمة وقد اتجه بعض علماء البردي بالفعل إلى هذه الجلود البردية وأخذوا ينزعونها في حذر وفي دقة شديدة بعضها عن بعض ، توصلوا إلى ما فيها من معلومات تكشف عن الصورة الحقيقية للعصر الذي كتبت فيه .

وهذا الجلد الذي استعمل في تغطية الخشب أو الكرتون المتخذ من البردي قد سلك الناس في سبيل زخرفته مسالك شتى ، وكان للعرب فضل ابتكار طرق كثيرة في لباس هذا الجلد حلة قشبية من الجمال الفني من أهمها طريقة الضغط وتسمى عند أهل الصنعة بطريق الدق ، وطريقة التخريم ، وطريقة التقطيع ، أما طريقة الضغط فكانت تؤدي عادة بآلة بسيطة تحمي بالنار ويضغط بها علي الجلد فتظهر فيه أشكال بارزة تمثل عناصر زخرفية مختلفة ، وشرتب علي هذه الطريقة عادة أن يبقى سطح الجلد العلوى حافظاً لونه الأصلي بينما يكتسب السطح المضغوط لوناً غامقاً من أثر الضغط ، وطريقة التخريم قوامها استعمال طبعتان من الجلد يُلصق أحدهما فوق الأخرى ، وتخرم المصوغات الزخرفية في الطبقة العليا قبل لصقها ، طريقة التقطيع ملخصها أن تقطع الزخرفة في الجلد ثم يلصق هذا الجلد الذي قطعت فيه الزخرفة علي قماش ملون وفي بعض الأحيان تقطع الزخارف في جلد أبيض رقيق يلصق فوق قماش أسود فيبدو غلاف الكتاب وكأنه قد زين (بالدنتلا) ، وأهم الزخارف التي استعملها العرب في تزيين جلود مخطوطاتهم بالوسائل سالفة الذكر هي الرسوم الهندسية ، والعناصر النباتية ، والصور الحيوانية وال آدمية ، والمناظر الطبيعية ، والزخارف النجمية ، وكثيراً ما كانت تتوسط جلدة الكتاب صرة أو جامعة ، كما أصطلح علي تسميتها بعض

مؤرخي الفن الإسلامي ملوثة بالفروع النباتية أو الرسوم الهندسية الرائعة ، ويحتل كل ركن من أركان هذه الجلفة ربع هذه الصرة أو شكلاً قريباً ، فيبدو الغلاف كله وكأنه لوحة سجادية جميلة من الطرز الشرقية القديمة ، ويقال أن بعض أنواع سجاد الشرف في العصور الوسطى ، وبعض الأبواب الخشبية المصفحة بالنحاس التي شاعت في مصر في العصر المملوكي قد استمدت تصميمها من جلود المخطوطات المزينة بهذه الطريقة ، والواقع أن المصورين كانوا أكبر عون للمجلدين فيما يحتاجون إليه من زخارف ، والمزخرفين أنفسهم كانوا يمدونهم بالنماذج الرائعة للأشكال الحيوانية والزخارف النباتية والهندسية التي يستفيدون بها في عملهم .

ولقد ظهرت في جلود المخطوطات الإسلامية ظاهرة لم تكن معروفة من قبل هي « اللسان » الذي كان يطوي لحماية الأطراف الأمامية للكتاب ، وقد أخذ الأوروبيون هذا « اللسان » عن المجلدين المسلمين ، كما أخذ عنهم أيضاً الزخارف سالقة الذكر والطرق التي أتبعها في عملها ، ولا يزال « اللسان » موجوداً في بعض الجلود الأوروبية مما يذكرنا اليوم بما أسداه أجدادنا بالأمس للقرابين . ولم تكن العناية بزخرفة باطن جلود المخطوطات وألصقتها بأقل من العناية بأجزائها الظاهرة للعيان ، إذ بذل الفنان المسلم جهداً واضحاً في سبيل تزيين هذه الأغلفة حتي بدت قطعاً من الفن الجميل ، والواقع أن تزيين الأجزاء الخفية سواء في الأغلفة أو في غيرها من المنتجات الفنية الإسلامية ليكشف لنا عن ميزة امتاز بها الفنان المسلم في العصور الوسطى هي أنه أحب الفن للفن ، ولم يهدف من وراء عمله الفني إلا إلى أرضاء الناظر إلى عمله ، بقدر ما كان يهدف إلى أرضاء حاسة الجمال في نفسه ، ولقد عني أجدادنا في العصور الوسطى بفن التجليد عناية كبيرة وبذلوا في سبيل تجليد مخطوطاتهم الأثمان الغالية ، ولقد وصلت إلينا أمثلة عدة من جلود المخطوطات موزعة بين المتاحف في المغرب وتونس والمتحف الإسلامي ومعرض دار الكتب المصرية في القاهرة .

التذهيب :

وأما حتي الآن كيف انتقل الكتاب من يد الوراق إلى يد الخطاط لينسخه ، ثم إلى يد المصور ليفسر نصوصه برسومه وبصوره الجميلة ، ثم إلى يد المجلد لكي يعمل بدوره على حفظ تلك الأوراق التي ازدانت بالخط الجميل وبالصور الرائعة فيصنع لها غلافاً مزخرفاً يزيها جمالاً علي جمالها ، فإذا ما انتهى من عمله دفع بالكتاب إلى المذهب لكي يقوم بتذهيبه . والتذهيب عامة طريقة قديمة من طرق التزيين عرفها المصريون القدماء كما عرفها الرومان والبيزنطيون الذين استعملوا التذهيب في تزيين المخطوطات . وأغلب الظن أن العرب قد ورثوا تذهيب الكتب عن البيزنطيين بين ما ورثوه عن رجال تلك الدولة من نواحي الحضارة ، ولكنهم لم يجعلوا عند حد ما تعلموه منهم ، بل تراهم قد توسعوا في استعماله عن ذي قبل

، فلم يعد التذهيب قاصراً علي تزوين صفحات الكتاب بل أصبح يستعمل في غلافه .

وأهم المواد التي كان يحتاج إليها المذهب في عمله هي طلاء أو مداد الذهب « أي المحلول المكون من برادة الذهب والماء والصمغ وعصير الليمون ، كما يقول القلقشندي في صبح الأعشى » ولوائح الذهب الرقيقة التي كان يستعملها في زخرفة الجلود ، ثم حجر اللازورد الذي استخدمه في عمل اللون الأزرق . والواقع أن اللونين الذهبي والأزرق كانا أحب الألوان إليه ، وكان ما عداهما من الألوان إنما يستخدم لإبراز جمال هذين اللونين . ويكون التذهيب في صفحات الكتاب باستعمال مداد الذهب في الكتابة أو في الزخرفة أو فيهما معاً ، والكتابة بمداد الذهب كانت معروفة في الشرق قبل الإسلام كما ذكرنا آنفاً ، ولقد ثار رجال الكنيسة علي أولئك الذين كتبوا الكتاب المقدس بهذا المداد ولم يستعمل المسلمون مداد الذهب في كتابة ألفاظ القرآن الكريم نقشاً واكتفوا باستعماله في كتابة فواصل الآيات وفواصل السور ورسم الزخارف المختلفة ، سواء في أول المصحف أو آخره أو في هوامش صفحاته ، علي أننا مع ذلك نلاحظ وجود مصاحف قليلة في معرض دار الكتب المصرية بالقاهرة قد كتبت بمداد الذهب من أهمها مصحف قلاوون ، ولكن ينبغي أن نذكر دائماً أن هذه المصاحف قليلة جداً بالنسبة لغيرها من المصاحف المكتوبة بالمداد الأسود ، وأن هذه القلة ليس مرجعها فقط إلى ارتفاع تكاليف عمل مثل هذه المصاحف المذهبة بل أغلب الظن أن للشعور الديني دخلاً في ذلك ، ولقد كانت الزخرفة هي المجال الذي تجلت فيه براعة المذهب وقدرته علي استخدام اللونين الذهبي والأزرق وغيرهما من الألوان بمهارة فائقة تنتزع الإعجاب من كل من يراها ، فالصفحتان الأولى والثانية من المصحف وكذلك الصفحة أو الصفحتين الأخيرتان منه هي في الواقع لوحات فنية بكل ما يحتمله هذا التفسير من معني : فيها التنوع بين الألوان ، وفيها أيدي الصانع الماهرة ، وفيها الفكرة الكامنة ، وفيها التوازن والانسجام ، فمرآها يسحر العين ، وزخرفها ترتاح له النفس ، تصميمها يثير التفكير ويبعث علي التأمل ، وفي معرض دار الكتب المصرية بالقاهرة مصحف كبير الحجم (٥٠ × ٤٠) كتب في القرن الثامن الهجري (٧١٣ هـ / ١٣١٣ م) يعد في الواقع مثلاً رائعاً لفن التذهيب بل يعد من أروع أمثلة فن الكتابة ، فمن أية زاوية جئناه رأينا الفن الجميل مثلاً أحسن تمثيل ، يتجلى في التذهيب ، ويتجلى في الخط ، ويتجلى في الزخرفة علي اختلاف أنواعها من رسوم هندسية إلى أشكال نجمية إلى زخارف نباتية لا سيما تلك التي اصطلح مؤرخو الفن علي تسميتها بالأرابيسك أو زخرفة التوريق ، ويتجلى كذلك في التجليد ، ومن أروع أمثلة التذهيب أيضاً الصفحات الأول من مخطوط « بستان سعدي » الذي سبق أن أشرنا إليه عند كلامنا عن التصوير . وتلك الصفحات الموجودة في متحف المتروبوليتان التي أصلها من مخطوط « عجائب المخلوقات » للقزويني التي ترى فيها زخارف رائعة من أهمها صور

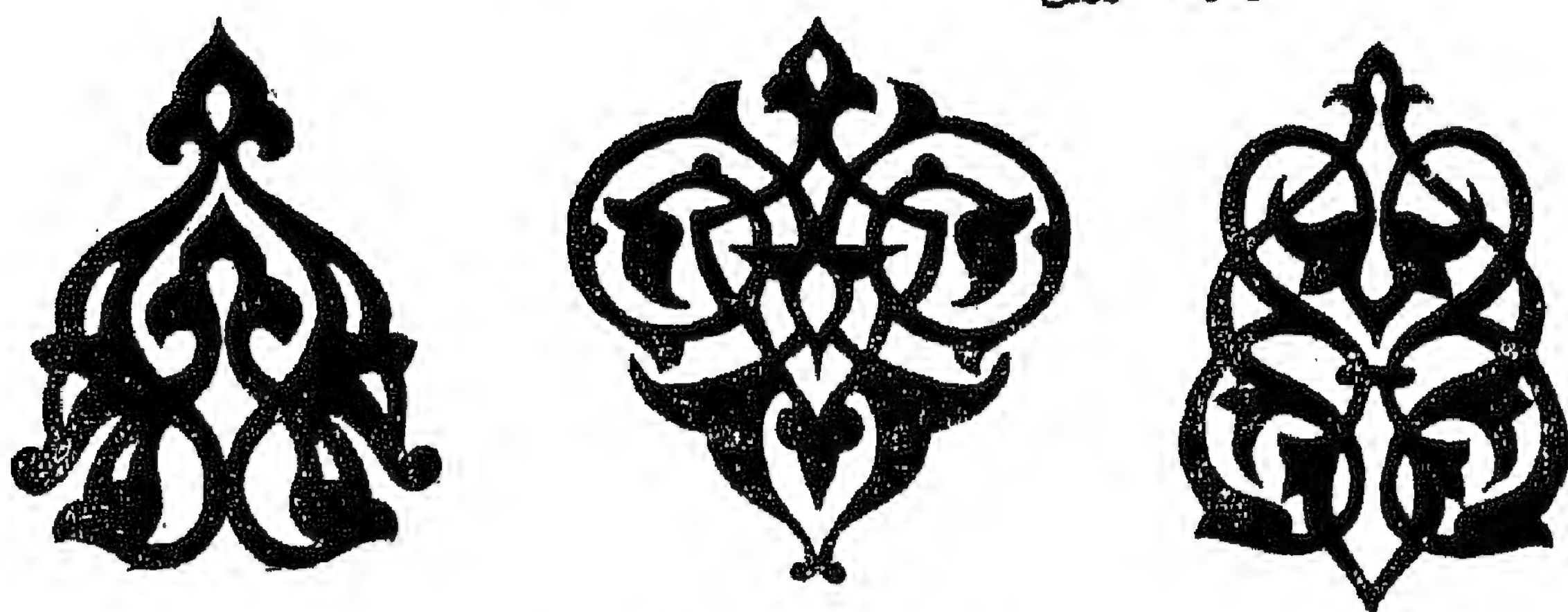
الملائكة والطيور والحیوانات الخرافية ، وقد رسمت ملونة بدرجات مختلفة من الألوان الذهبی والأبیض والأحمر والأخضر وهذه الألوان محددة باللون الأسود .

أما التذهیب فی جلود المخطوطات فيقوم إما علی وضع صفائح رقيقة من الذهب فوق الجلد ثم تثبيتها بواسطة الضغط علیها بآلة ضغطاً شديداً ، وقد استهوت مدينة قرطبة بالأندلس بهذه الطريقة ومنها تعلمها الأوروبيون ، وإما يكون بملء الأجزاء المنخفضة فی الجلد ذات الزخارف البارزة باللون الذهبی ، وقد وصلت هذه الطريقة إلى البندقية من الشرق وحذقها البنادقة وأذاعوها فی أوروبا . ويعتبر التذهیب من أرفع فنون الكتابة ، وكلمة « مذهبي » كانت من الكلمات التي يعرض الفنان علی اضافتها إلى نفسه فخراً بعمله . وبعد .. فقد بلغ العرب فی فن الكتاب أسمی درجات الإتقان وأروع مراتب الجمال . والواقع أن الإنسان وهو يتأمل مخطوطاً من مخطوطاتهم الفنية التي سطورها فی العصور الوسطی لا يدري موضع الجمال فيه ، أهو رشاقة الخط أم جمال الزخرفة أم روعة الصور أم إتقان التجليد أم سحر التذهیب والتلوین أم هذه مجتمعة ؟؟

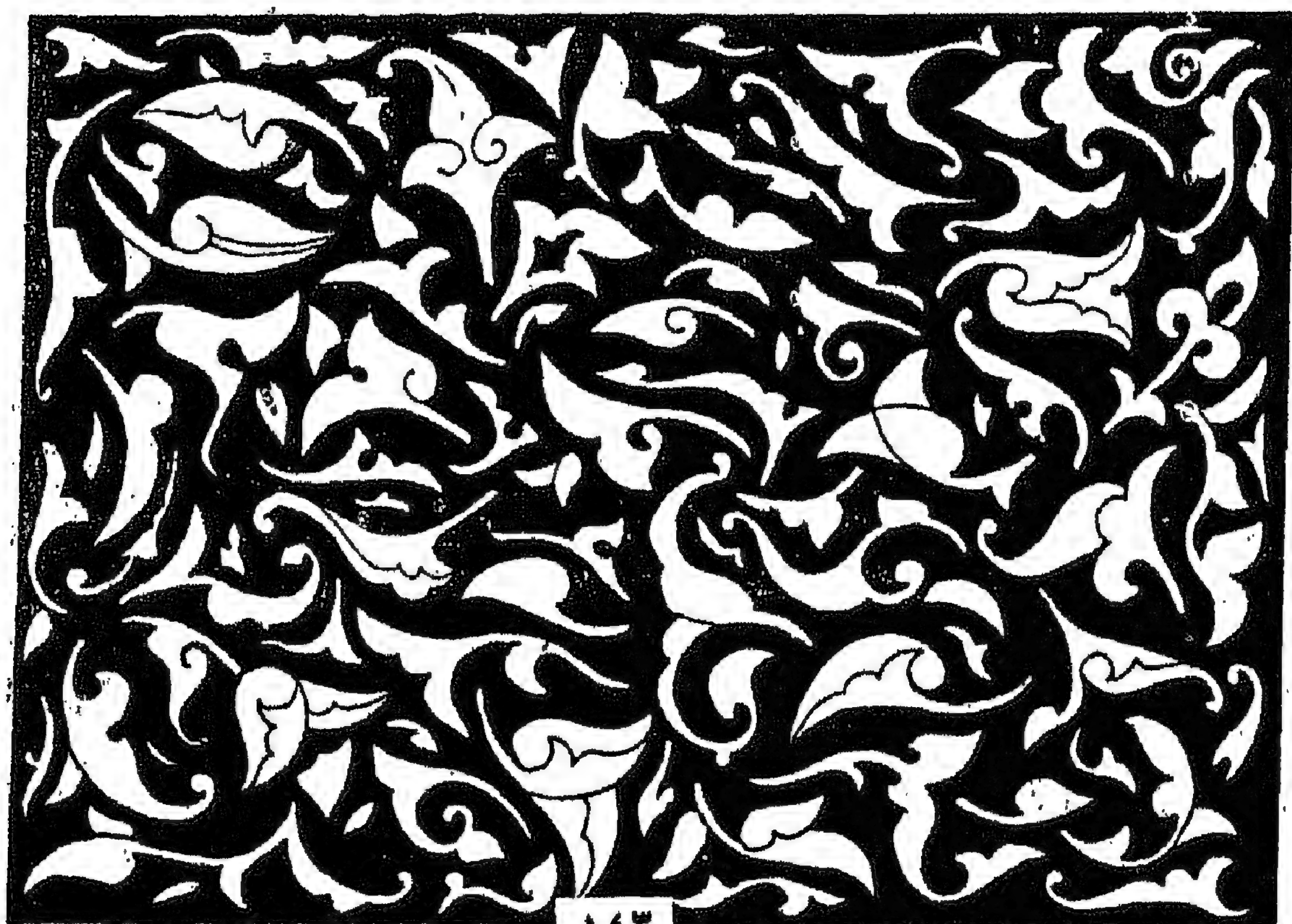
تنوع في
شكل
الورقة

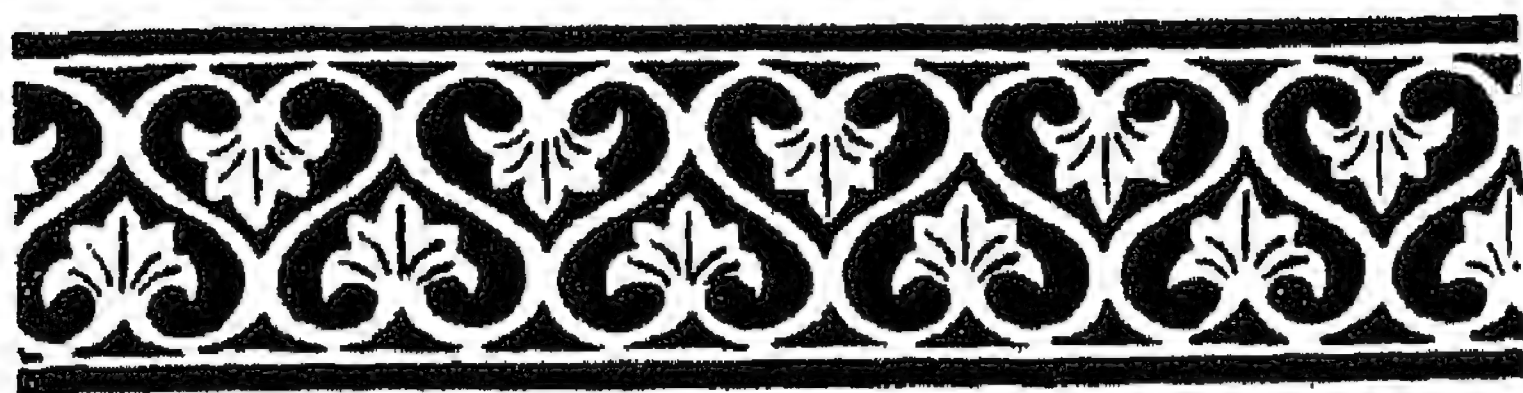


زخرفة التوريق

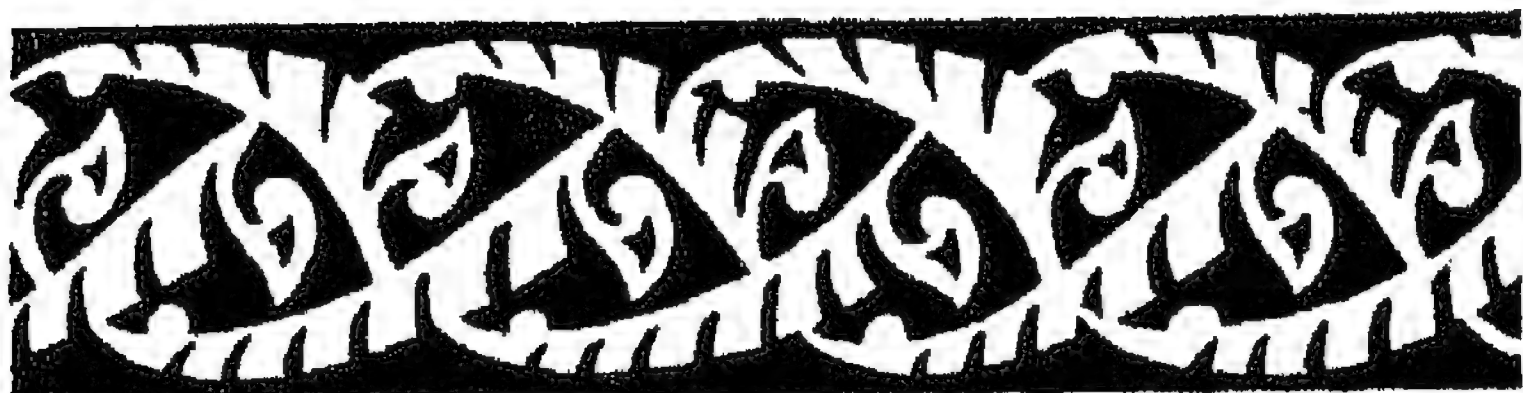


وحدات من الزخارف النباتية التوريق





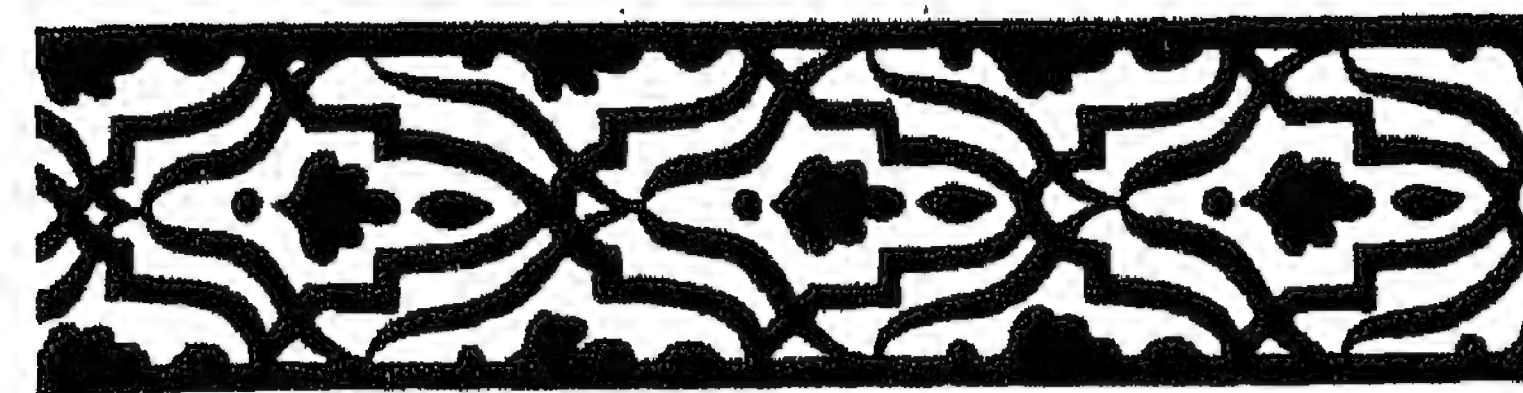
زخرفة عربية



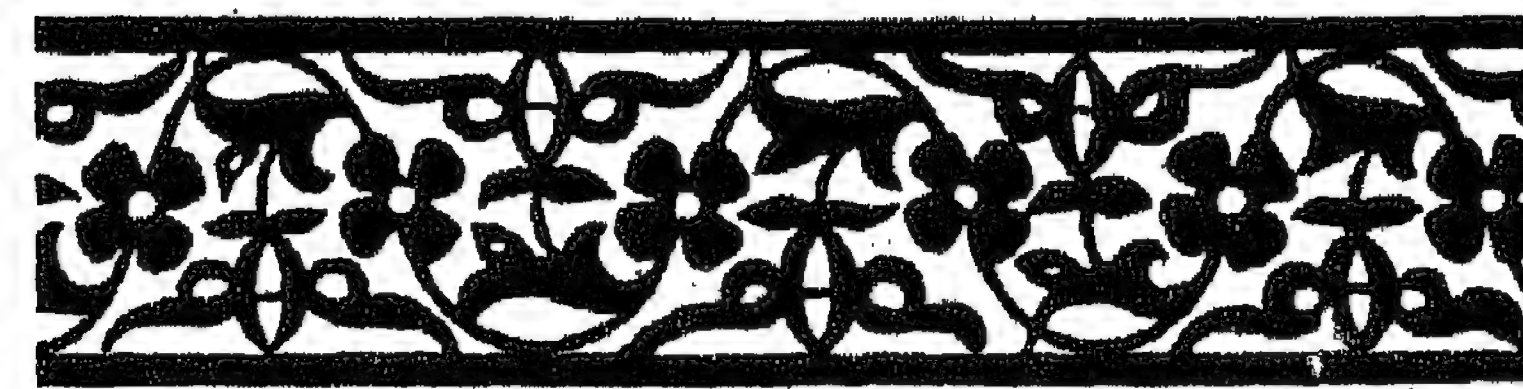
مراكش



مصر



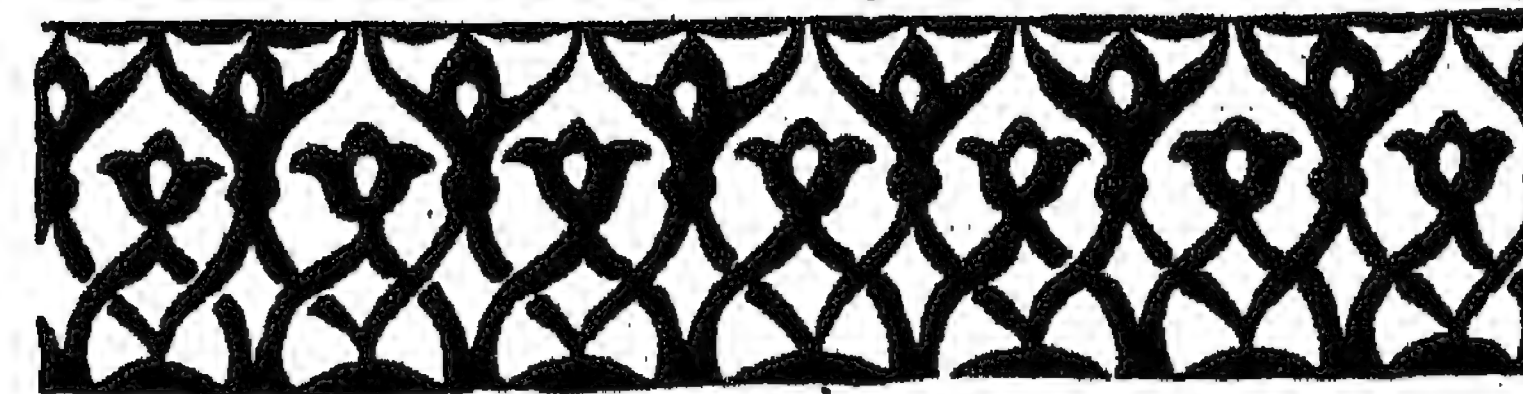
دنة



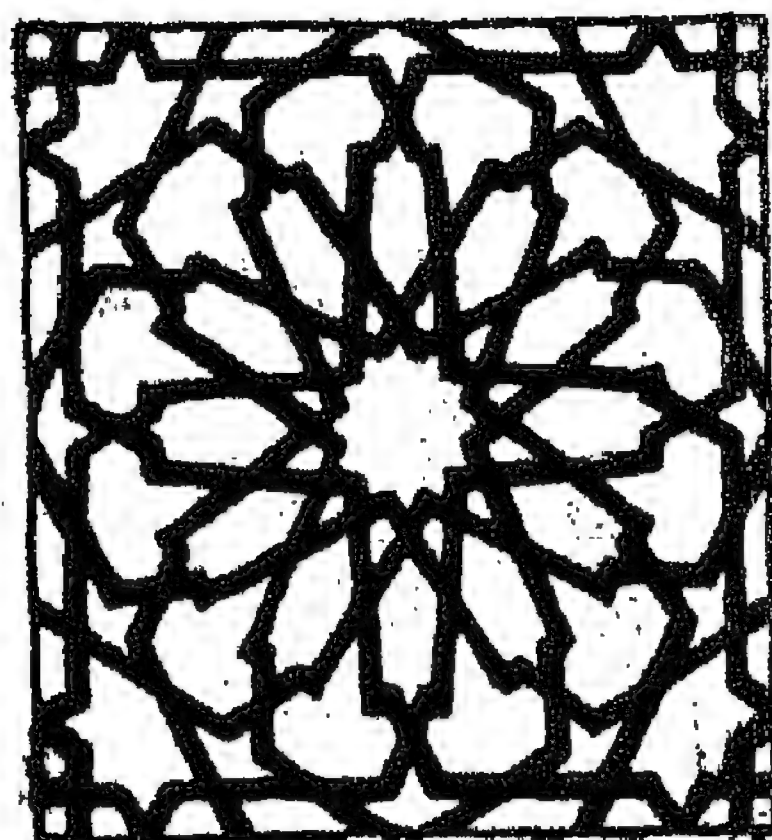
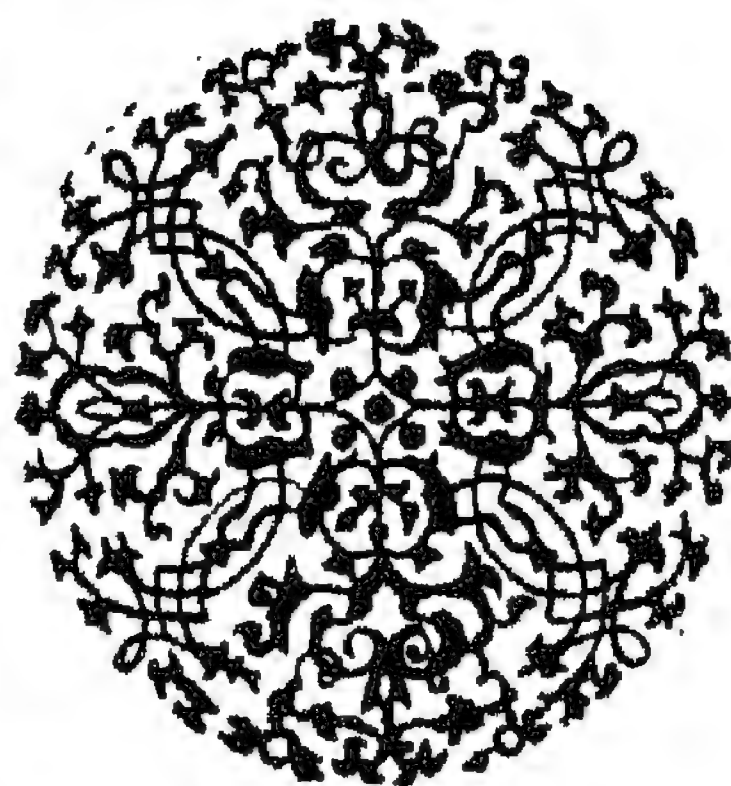
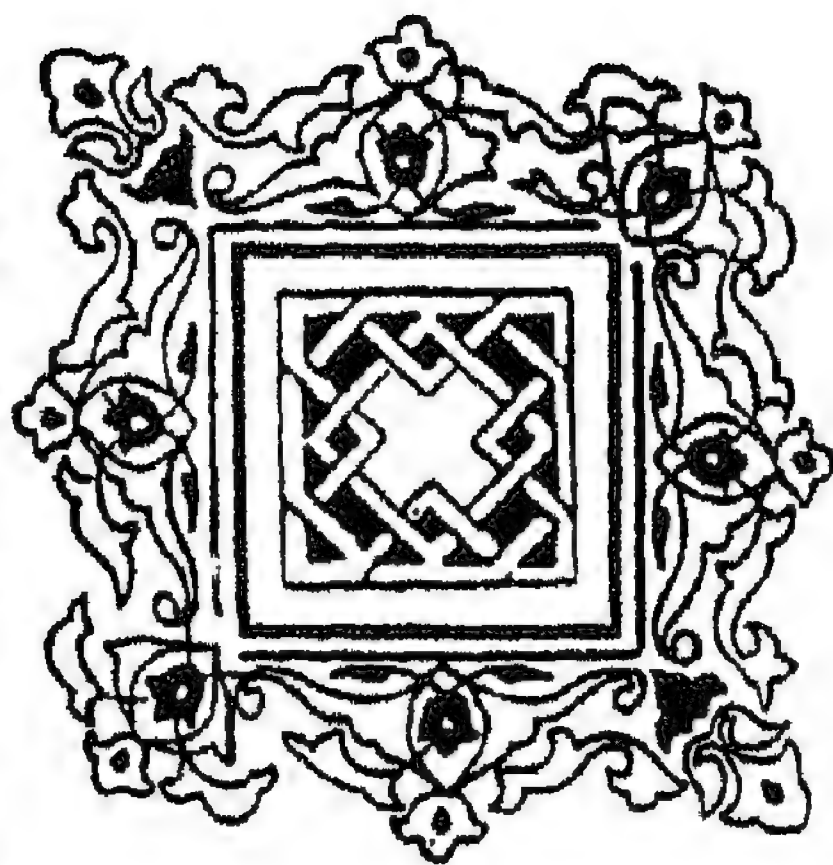
مراكش



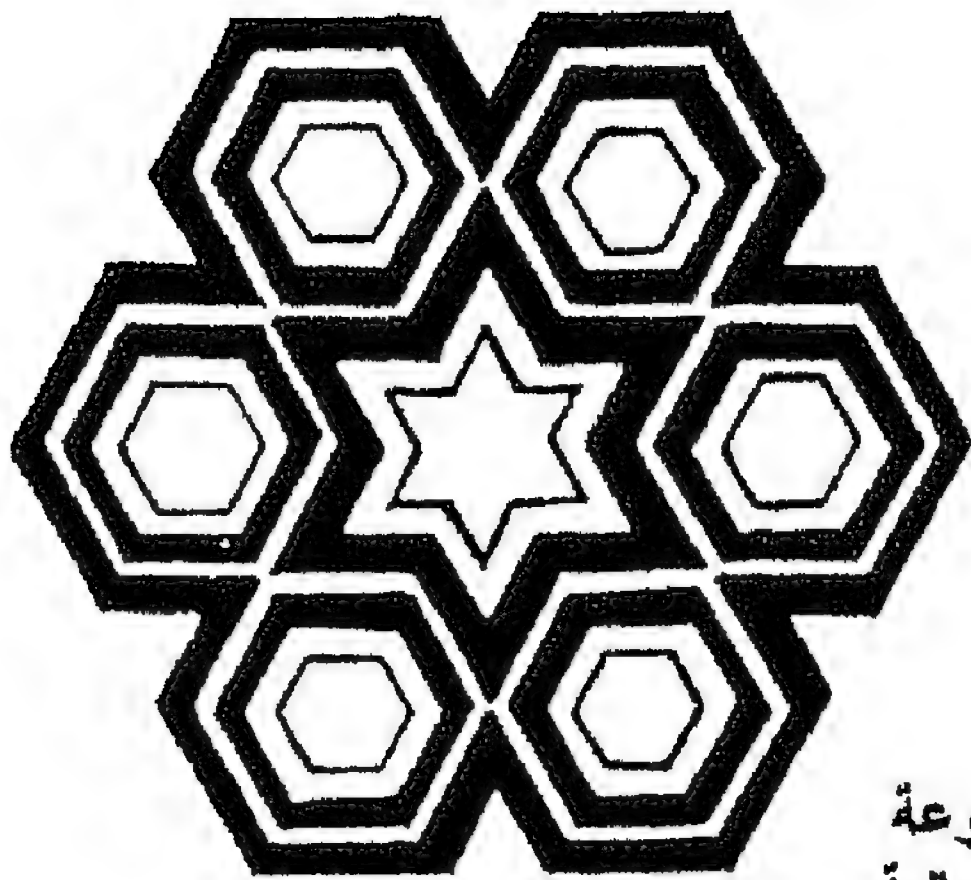
تركيا



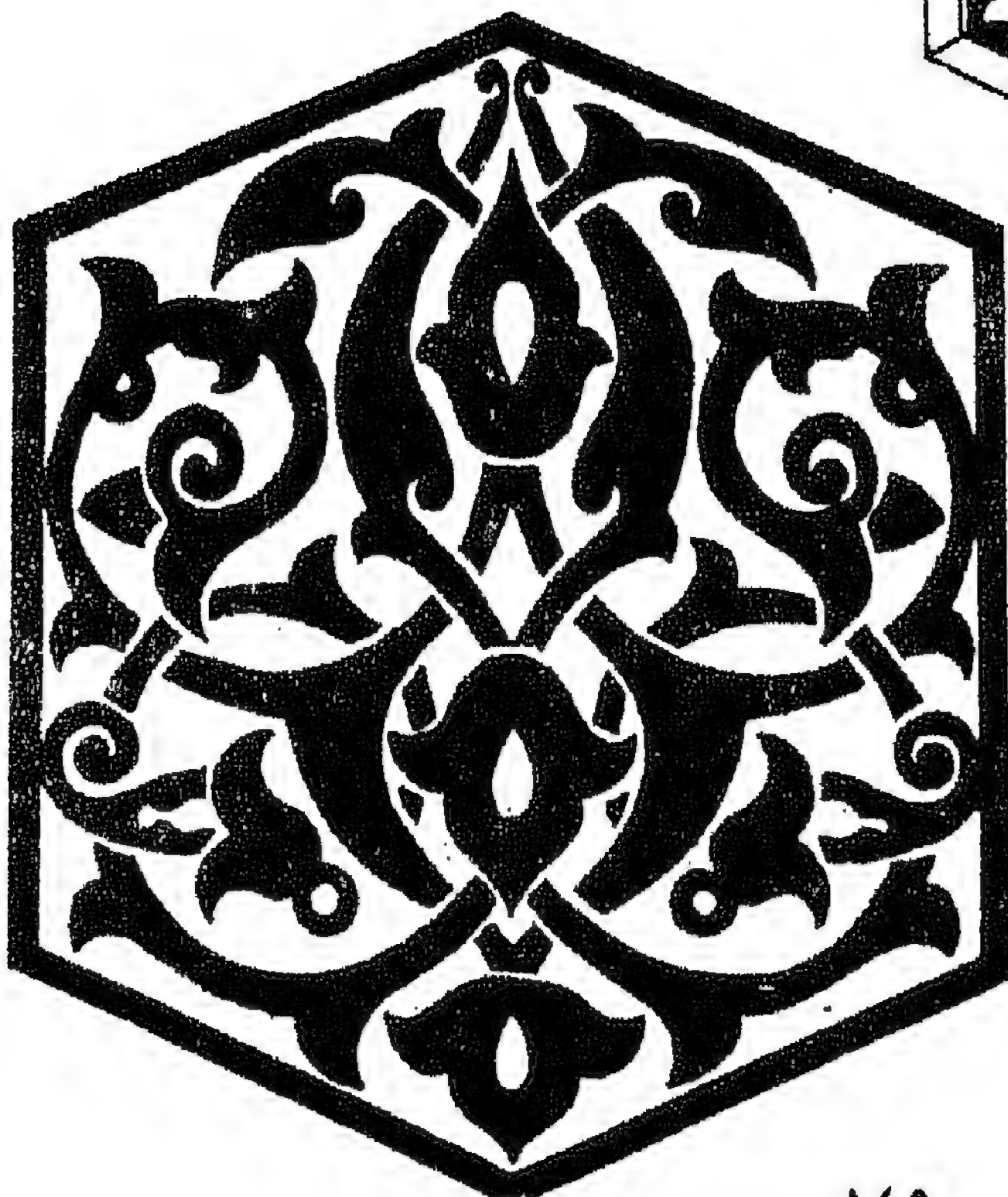
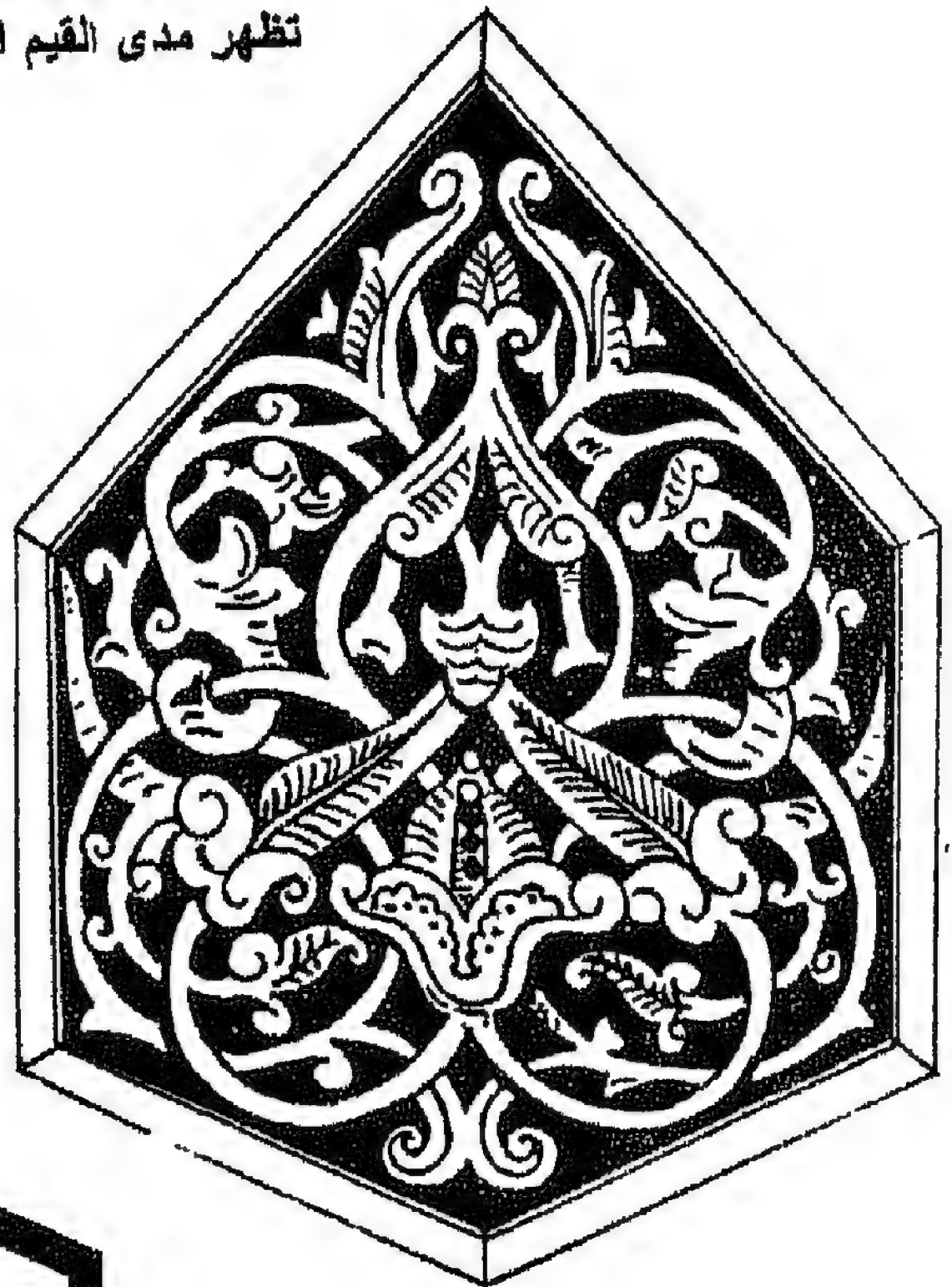
دمشق - المكتبة الظاهرية



وحدات زخرفية
متنوعة



وحدات زخرفية متنوعة
تظهر مدى القيم الجمالية



بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين الرحمن
الرحيم مالك يوم الدين انا
نحمدوك اناك سميع عليم
الكبرياء المسبحون
الذين لا يملكون
الملايكون كلهم ولا الظالمين
صلى الله عليهم

طريقة كتابة المصاحف في صدر الإسلام بالخط الكوفي القديم بدون التثقيب والشكل . ويتلاحظ
جمال النسق الخطي لليد الكاتبة .

مخرج الدار الحرة وملا

الحلقة الدار الحرة وملا

مما لا تخفى من الله وما

مما لا تخفى من الله وما

نماذج من كتابات بالخط الثلث والكوفي على أرضية نباتية موزقة من القرنين الخامس والسادس الهجري [١٢/١١ الميلادي] بعد أن استطاع الفنان أن يضع القواعد والمعايير الجمالية للخط .

الفصل الثالث

دور الفنون الإسلامية في التنمية الحضارية

الفصل الثالث

دور الفنون الإسلامية في التنمية الحضارية

نشأت الفنون الإسلامية - شأنها شأن كثير من مظاهر الحضارة الإسلامية علي أساس قويم من اجتماعيات الإسلام ، وتطورت علي يد الشعوب المختلفة التي اعتنقت الإسلام ، وأفادت من التقاليد الفنية القديمة لهذه الشعوب وبخاصة الفنون الساسانية والهلينستية والبيزنطية ، غير أنها ظلت رغم تطورها وتفرعها محتفظة بالروح العربي الإسلامي الذي كان له الفضل الأول في أصالتها ووحدتها .

عوامل التلازم بين الصنعة والفن الجميل :

ولا ننسي أن العرب قد تسلموا من الحضارات السابقة عليهم شتى الصناعات وقد استتوت علي عودها من حيث التكنيك ، ولكنهم سلموها للعالم بعد أن مزجوا بين هذا التكنيك الموروث وبين الزخرفة الجميلة التي قلما تخلو منها سلعة من سلعهم ، والمسئول عن هذا التلازم بين الصنعة والفن الجميل الذي نلمسه في معظم المنتجات الإسلامية هو الدين الإسلامي ، ونظام نقابات الحرف ، ووظيفة المحتسب أما الدين الإسلامي فقد كان أول دين سماوى يوجه نظر الإنسان إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات ، ويعرفه ما يحيط به في هذا الكون إنما ينطوى علي جانبي : جانب الزينة والجمال ، يقدم لنا الفوائد التي تسهل علينا القيام بأعباء الحياة ، وجانب يقدم لنا الغذاء الذي ينعش الروح ، ويرهف الحس ، ويرقق النفس .

ولقد عرفنا القرآن الكريم أن الحياة الإنسانية الصحيحة لا تقوم علي الضروريات وحدها ، بل هناك جوانب أخرى لا تتصل بالمنفعة المادية في شئ ، ولكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك ، تهدف إلى ما يحقق للحياة الإنسانية إنسانيتها ، وسموها عن الحيوانية ، تلك هي جوانب الجمال والزينة ، وهي لباب الفنون الجميلة . يقول الله تعالى في سورة النحل : « والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون . ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون ، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغية إلا بشق الأنفس إن ربكم لرؤوف رحيم والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون » (آية ٥) .

والمتأمل في هذه الآية الكريمة يرى أن الله سبحانه وتعالى قد نص أولاً علي النفع المادى لأنه عصب الحياة المادية ولأنه ضروري لعمار الكون ، ولا غني لنا عنه في حياتنا ، ثم عقب علي ذلك بالغذاء الروحي الذي نحتاج إليه بعد أن يرهقنا السعى وراء لقمة العيش ، حتي نهذاً في كنف المتعة الروحية ، وننسي عندها متاعبنا ، ومشاكلنا ، ونستقر بعد طول الجهد ، فالأمر اللازم لنا بعد أن تتحقق العناصر الضرورية لحياتنا المادية هو أن نعني بذلك

الجانب - جانب الجمال والزينة أو بعبارة أخرى جانب الفنون . وهذا الغذاء الروحي لا نستمدّه فقط من الفنون التي تتحدث إلى عيوننا - فنون النظر - بل تجده في الفنون الجميلة عامة سواء كانت من فنون السمع من شعر وغناء وموسيقى أو من فنون النظر من عمارة وزخرفة ونحت وتصوير .

على أن هذه اللفتة الطيبة من الإسلام نحو الفنون لها مغزاها العظيم لأن العناية بهذه الفنون هي خير وسيلة لتهديب الذوق وارهاف الحس ، وإذا كنا نعني بتشقيف العقل ونعني بتهديب الخلق فينبغي أن نعني كذلك بتنمية حاسة الجمال فينا ، وقد رسم القرآن الطريق إلى ذلك ولم يتركنا ضائعين فنبهنا إلى ما في المخلوقات من جمال ومن تناسق وتقابل وتكرار وتشع : « أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت » (سورة الغاشية الآية ١٧) ، « أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها » (سورة ق الآية ٦) .

بل لقد شدنا القرآن الكريم إلى بعض مظاهر جمال الطبيعة عندما أقسم بالشمس وضحاها وبالقمر إذا تلاها ، وأقسم بالضحى والليل إذا سجي لكي يحملنا على أن نتأمل في جمال الكون إذا ما أرسلت الشمس أشعتها ، فإذا ألوان الطيف تتلألأ فوق الكائنات ، ونتأمل روعة الكون إذا ما غابت الشمس وزحفت جيوش الظلام ، ويدفعنا إلى نشهد جمال الطبيعة عندما يظهر القمر ويلقى بالشعاع المنعكس عليه على الأرض فيكسبها بهجة ورونقاً ، وغني عن الذكر أن التأمل في مظاهر الجمال من شأنه أن يصفى الذوق ويزكى في النفس حب الجمال .

بذلك فتح الإسلام الأذهان إلى أهمية الفن الجميل في الحياة ، وقد حفظ المسلمون هذه الآيات الكريمة مع ما حفظوا من كتاب الله ، ووعوا هذه الدروس القيّمة ، ولكنهم لم يستفيدوا منها إلا عندما استقروا في حياتهم الجديدة وتدفقت عليهم الثروة ، وشاهدوا في البلاد التي دانت لهم الاهتمام بتجميل حياتهم ، ثم ثقلوه وهضموه واستخرجوا منه فلسفة جديدة في رسالة الفن الجميل في الحياة ، اعتنقها الفنان المسلم وآمن بها في إخلاص ، فاتجه وجهة لم تكن موجودة من قبل ، هي أن يكون في خدمة الدين وخدمة الملوك - كما كان الحال قبل الإسلام ، لكنه ينبغي أن يكون في خدمة الدنيا ، في خدمة الناس جميعاً لا فرق بين حاكم ومحكوم أو بين غني وفقير ، إن رسالة الفن هي أن يخفف عنا بعض متاعب الحياة فيكون لنا مهرباً نلجأ إليه ، ونلوذ بحماه ، وحتى ينقلنا بأنغامه وألوانه وزخارفه إلى عالم السحر والجمال ، إلى عالم نستمتع فيه بالهدوء وبالنشوة والانشراح وبالغبطة ، وتلك هي الرسالة التي آمن بها الفنان العربي بعد أن بشر بها الإسلام من أربعة عشر قرناً .

ومن هنا نرى كيف اقترنت الصنعة بالفن في ظل الإسلام اقتراناً لم نشهد له مثيلاً في العصور السابقة عندما كانت تزخرف السلع التي يستعملها الكهنة والملوك فحسب ، لقد

شاعت الزخارف في كل ما أخرجته يد الفنان المسلم من مصنوعات سواء كانت من مادة غالية نادرة ، أو كانت من مادة رخيصة متوفرة ، الأمر الذي لم نعهده في الفنون التي سبقت الإسلام ، إذا لم يعن فنانون تلك العصور بزخرفة السلع التافهة كما فعل الفنان المسلم الذي لم يبخل بفنه علي « شبائك القلل » تلك القطع الفخارية التي تعد أرخص ما يمكن أن يصنعه صانع ، ولكنها علي رخص ثمنها تكشف لنا عن ميزة توفرت للصانع المسلم في العصور الوسطى ، هي أنه أحب الفن للفن ، وحرص علي أن يضفي علي كل ما أخرجته يده جمالاً زخرفياً يشيع الغبطة في النفس ويشهد لمبدعه بحسن الذوق ، وإذا كان الدين الإسلامي قد وجه النظر إلى أهمية الزينة والجمال ، ورسم الطريق إلى تنمية جذور الفن الجميل في النفس كما رأينا ، فإن بعض النظم الإسلامية قد عاونت على هذا النمو وأخذت بيد الصانع لتخرج منه الفنان الذي لا يرتاح إلا إلى ما هو جميل .

وهكذا نرى أنه بهدي من الدين الإسلامي الذي يحدد الهدف الأسمى للفن الجميل ، وبقوة نقابات الحرف ، وسلطة المحتسب تمت الصناعات الإسلامية وارتقى مستوي الفن الزخرفي ، وارتفعت مكانة السلع المصنوعة حتي جاوزت في بعض الأحيان مرتبة السلع العادية إلى مرتبة التحف الجميلة ، وحقت جانبي المنفعة والجمال في وقت واحد ، وإذا ما طغى جانب الجمال علي جانب المنفعة في سلعة ما لديهم ، وتناسوا وظيفتها الأولى ، ولم يذكروا عنها إلا أنها شيء جميل يعطي التأمل فيه نشوة روحية تغذي النفس وتشرح الصدر ، ولعل في تلك الأواني الخزفية الإسلامية الجميلة ، وتلك التحف الزجاجية والمعدنية التي كانت تزين الدخلات الغائرة في الجدران الموجودة في قاعات الاستقبال في قصور أجدادنا في العصور الوسطى ما يوضح هذا الذي نشير إليه ، فهذه الأواني الخزفية والزجاجية والمعدنية قد صنعت في الأصل لكي تستخدم في تناول الطعام والشراب وما إليها ، ولكن إبداع الصانع والفنان في إخراجها علي صورة رائعة يتوفر الجمال الفني في شكلها وزخارفها ، قد دفع بهؤلاء الأجداد إلى أن يخرجوا بها عن وظيفتها الأصلية لكي يعطوها وظيفة أسمى ، وظيفة تقدم فيها غذاء الروح لا غذاء البدن ، وهكذا انقلبت هذه الأواني إلى تحف جميلة تسابق إلى اقتنائها الحكام والأغنياء في العصور الوسطى ، وبذلوا في سبيل الحصول عليها الأموال الطائلة ، وحرص علي جمعها أمراء المتاحف والهواة في عصرنا الحديث .

أثر العروبة واجتماعيات الإسلام في الفنون :

مما يؤسف له أن ظهرت نزعة بين بعض دارسي الفنون الإسلامية تهدف إلى إنكار فضل العروبة والإسلام في تكوين الفنون الإسلامية ، فمن جهة زعموا أن العرب لم يكن لهم من الذوق الفني أو المهارة ، بأساليب البناء ما يؤهلهم للإسهام في نشأة وتطوير فنون العمارة والزخرفة في الإسلام ، ومن ثم أرجعوا نشأة الفنون الإسلامية إلى تأثيرات جاءت من

الشعوب غير التي دخلت في الإسلام ، ومن الحضارات الأخرى القديمة ، ومن جهة أخرى افترضوا أن الفخامة والتأنق والزخرفة التي حققتها الفنون الإسلامية تتعارض مع تعاليم الإسلام التي تدعو بحسب قولهم - إلى الزهد والتقشف والبعد عن التزيين ، واستنتجوا من ذلك أن الفنون الإسلامية لا بد أنها قد استوحيت بأكملها من مبادئ أخرى غير إسلامية . والحق أن هذه المزاعم نتجت عن جهل باجتماعيات العرب قبل الإسلام وعن نظرة سطحية سواء إلى تعاليم الإسلام أو إلى حقيقة الفنون الإسلامية نفسها . وفي رأينا أن الفنون الإسلامية نشأت على أساس قويم من اجتماعيات الإسلام وظلت رغم تطورها وتنوعها محتفظة بروح الإنسان العربي الإسلامي الذي كان له الفضل الأول في أصالتها ووحدتها .

أحوال العرب الفنية عند ظهور الإسلام :

إننا لا نعرف الكثير عن الحالة الفنية في بلاد العرب عند ظهور الإسلام وإن كان ما وصلنا من التراث الأدبي دل على أنهم كانوا قد بلغوا مستوى رفيعاً في الذوق والإحساس الفني بصفة عامة ، بحيث تسنى لهم أن يتذوقوا بلاغة القرآن الكريم ، ويشهدوا بإعجازه ، ومع ذلك فيمكننا في ضوء ما وصلنا من شواهد قليلة أن نتعرف على بعض المظاهر الفنية في بلاد العرب ، ويتضح مما وصلنا من الآثار والتراث الأدبي أنه كان للعرب قبل الإسلام فن معماري ازدهر منه حتي انتشر خارج الجزيرة العربية : ونعني بذلك عمارة الحصون التي ازدهرت في بلاد العرب منذ بداية العصر الميلادي ، ومن أشهر هذه الحصون في بلاد اليمن قصر غمدان وبنون وسلحين التي ورد ذكرها في الأدب الجاهلي .

وتدل بعض الشواهد على أن هذه الحصون كانت تقام عند العيون وآبار المياه على طول طرق القوافل المستدة عبر جزيرة العرب ، وكانت في كثير من الأحيان ذات تخطيط مربع ، وتتألف من عدة طبقات ، ويحف بها أسوار ، ولها مداخل حصينة ، متينة البنيان ، يدخل في تشييدها الصخور الضخمة والأحجار المهذبة وقوالب اللبن الصلبة ، وكانت جدرانها تكسي بالجص ، وتزخر أحياناً بالصور والنقوش ، كما كانت تضم بداخلها بعض الآبار ، وكانت هذه الحصون تتخذ مساكناً للقبائل التي تشرف على طرق القوافل ، وأسواقاً للتبادل التجاري ، ومستودعات للمؤن والذخائر ، وأبراجاً للمراقبة ، ومنتديات للاجتماع والتشاور ، وملاجئاً يتحصن بها عند الأخطار .

ومن المعروف أنه كان بالمدينة المنورة على عصر النبي ﷺ حصون بلغ عددها ١٩٩ ، وورد ذكر بعضها في أخبار غزوات النبي ﷺ ، ويعتقد أن بداية بناء الحصون بالمدينة يرجع إلى عهد العماليق ، وكان آخر حصن بني بالمدينة هو حصن بني ساعدة من الخزرج وقد أذن لهم النبي ﷺ بإتمامه عند هجرته . ومن حصون المدينة المنورة حصن الحلاج الأوسى المسمى بالضحيان ، ويقع في الجنوب الغربي من مسجد قباء ، وهو مشيد بالحجارة ويبلغ ارتفاع

الأجزاء الباقية منه حوالى ١٤ متراً ، ويوجد بالقرب منه بئر مهجورة يقال إنها كانت بئر الحصن ، ومن المرجح أنها كانت داخلية في محيطه .

وكان من أهل المدينة من يتقنون تشييد الحصون ، وعمل بعضهم في بنائها خارج المدينة ، ومن المرجح أن القصور التي بناها الأمويون فيما بعد في صحراء الشام مثل المشتى ، والحير الغربى ، والحير الشرقى ، والطوبة ، وغيرها قد تأثرت في عمارتها بهذه الحصون التي كانت نتاج الحضارة اليمنية التي ازدهرت في جنوب الجزيرة العربية مثل دولة سبأ وحمير . وفي الشمال ازدهرت ممالك الأنباط ، واشتهرت مدنها البتراء في الأردن ، ومدائن صالح بالسعودية ، وتدمر في سوريا ، والحضر في العراق ، وعثر بها علي آثار معمارية وتحف منحوتة ذات طابع خاص ، وإن كانت تتصل من حيث الأسلوب بالفن الهلنستى في حوض البحر الأبيض المتوسط ، وبالذن الإيراني في الشرق . وقبل الإسلام بنحو قرن من الزمان كانت لا تزال توجد مملكة المناذرة في العراق ومملكة الغساسنة في سوريا ، وليس من شك في أن هاتين المملكتين كان لهما فن معماري وصلنا بعض أخباره عن طريق الشعر العربي مثل قصر الخورنف ، وإن لم يكشف عن آثاره حتي الآن .

وبالإضافة إلى هذه الدلائل المادية فإن تكرار الإشارة إلى البناء والعمائر والتمثيل بها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف فضلاً عن الأدب الجاهلي يشهد بصلة العرب الوثيقة بهذه الفنون : إذ ورد في القرآن الكريم ذكر الحصون ، والصياعني ، والبروج ، والقصور ، والغرف والجدران ، والصروح ، والقوي المحدسة كما ضرب المثل بالبنيان الذي يشد بعضه بعضاً في حديث النبي ﷺ .

هذا من حيث العمارة أما من حيث الفنون التشكيلية أي النحت والنصوير فمن المعروف أن العرب قبل الإسلام كانوا يعبدون الأصنام : أي أنهم ولا شك قد وجد بينهم من كان يصنع الصور وينحت التماثيل التي كان يتعبد إليها العرب في الجاهلية ، وقد وصلنا أسماء بعضهم في كتاب أخبار مكة للأزرقي مثل أبي تجزأة ، كما أشارت الأحاديث النبوية الشريفة إلى طبقة المصورين الذين كانوا يصنعون الأصنام من تماثيل وصور ، وبالرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية ، فإن بعض الأحاديث النبوية جاءت بأن تصوير الكائنات الحية فيه كراهية ، من ذلك ما أورده البخاري في باب التصاوير في صحيحه عن مسلم أنه قال « إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون » . وجاء في « ربيع الأبرار » للزمخشري في حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت « قدم رسول الله ﷺ من غزوة تبوك ، وفي سهوتي ستر فهببت ريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لي فقال : ما هذا ؟ قلت : بناتي ، ورأي بينهن فرساً له جناحين قال : فرس له جناحان ؟ قلت : أما سمعت أن سليمان حياً لها أجنحة ؟ فضحك حتى بدت نواجذه » .

وإختلاف الأحاديث في شأن التصوير وسكوت القرآن هو الذى يدعونا إلى القول بكراهية وتحريم الصور التي تُعبد من دون الله ، وفي رأينا أن النبي صلى قدر من وراء ذلك إلى حماية المسلمين خاصة وأنهم حديثو عهد بالإسلام ، وتوخي أن يبعد عنهم ما من شأنه أن يعود بهم إلى عبادة الأوثان ، ولذا تراه يسمح بوجود الصور في أماكن ينفي عنها صفة التبجيل ، فالقاعدة العامة أن ما سكت عنه القرآن جاز عمله ، إذا لم يكن منه ضرر للمجتمع الإنساني ، والواقع أن الإسلام إنما حارب الوثنية وما يتصل بها من صور وتماثيل لم يكن الغرض منها العداء للفنون ولكن للقضاء على الوثنية والتخلف ، وشواهد التاريخ تشير إلى أن النبي صلى والخلفاء من بعده تعاملوا بالدراهم الفارسية والدنانير البيزنطية ، وكانت تلك النقود تزدان بصور الملوك والأباطرة ، ولو كان هناك شئ من التحريم ما أقر النبي محمد ولا خلفاؤه من بعده تلك النقود أو استعمالها . كما أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقطع الشجرة التي بايع النبي أصحابه بيعة الرضوان تحتها ، لأنه رأى من تعظيم المسلمين لها ما جعله يخشى أن تكون فتنة لهم على مر الزمان .

ويتضح من هذا كله أن العرب كانت لهم خبرة بالفن التشكيلي بصرف النظر عن الأهداف التي كانوا يرمون إليها . ومن جهة أخرى لا شك وأن العرب كانت لهم خبرة بأنواع الفنون التطبيقية ولا سيما الفنون الوثيقة الصلة بمعيشتهم مثل صناعة الفخار والحلى والنسيج والجلود والأسلحة وما أشبه ذلك ، وورد في أدبهم ما يشهد على ذلك ، وهناك أحاديث نبوية شريفة تشير إلى اتخاذ العرب لبعض التحف الفنية مثل المنسوجات المزوقة بالصور والسيوف والحلى وغيرها . فضلاً عن ذلك فقد ورد ذكر الخاتم ، والسيف ، والكبير ، في أحاديث نبوية شريفة .

وهكذا نخرج من ذلك كله بأن العرب كانت لهم تقاليدهم الفنية عند ظهور الإسلام ونشأة الحضارة الإسلامية ، ومن ثم لم يكونوا عالة على الحضارات الأخرى في هذا المجال ، وحينما دخل العرب المسلمون الأقطار التي كانت خاضعة للفرس الساسانيين وللرومان البيزنطيين ، والتي شملت ما بين المحيط الأطلسي غرباً وحدود الهند شرقاً ، وسارع أهلها إلى الانضواء تحت راية الإسلام والعمل كجماعة واحدة في ظله ، ساعد تفوق العرب السياسي والحربي والخلقى في ذلك الوقت على سيادة الطابع العربى الإسلامى في هذه الأقطار . وكان العرب المسلمون على قسط وافر من سعة الأفق الاجتماعى السياسى والحس الحضارى ، بحيث حافظوا على التقاليد الفنية والصناعية النافعة في البلاد التي فتحوها ، بل وعملوا على تقدمها وتطورها في الطريق السليم من أجل تنمية مواردهم . واستطاعت الدولة الإسلامية الناشئة - بفضل روح الجماعة والخبرات الفنية التي يتمتع بها شعوبها من عرب وفرس وروم وقبط وغيرهم - أن تبتكر فناً جديداً يمتاز بامتزاج التقاليد الفنية الحرفية المختلفة وسيادة الطابع العربى الإسلامى ،

المحاور الاجتماعية للفنون الإسلامية :

قامت الفنون الإسلامية على أسس عربية راسخة وتكونت حول ثلاث محاور اجتماعية صميمة هي :

(١) أول هذه المحاور الاجتماعية المسجد : الذي يعتبر أهم معالم الفنون الإسلامية ، وتعمير المسجد من أفضل القربات إلى الله حيث يقول سبحانه وتعالى : « إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ، ولم يخش إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين » ، ويقول النبي صلى الله عليه وسلم : « من بني لله مسجداً ولو كمفحص قطاة بنى الله له بيتاً في الجنة » .

والوظيفة الأساسية للمسجد هي إقامة الصلاة : يقول الله تعالى : « لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوم فيه » . والصلاة عماد الإسلام من أقامها فقد أقام الدين ومن تركها فقد هدم الدين ، ولم تقتصر وظيفة المسجد على الصلاة بل كان المسجد أيضاً مركز اجتماع المسلمين من أجل الحكم والإدارة والدعوة والتشاور ، كما كان محل القضاء والإفتاء والعلم والإعلان وغير ذلك من أمور الدين والدولة والناس ، ومن ثم تمت منزلة المسجد عند المسلمين ، ومن المعروف أنه ما إن دخل النبي صلى الله عليه وسلم المدينة عقب الهجرة حتى شرع في بناء المسجد : فمهدت قطعة من الأرض اشتراها النبي صلى الله عليه وسلم ، ثم خطط المسجد ، وأعدت مواد البناء من حجارة ولبن وجذوع نخيل وغير ذلك ، واشترك النبي صلى الله عليه وسلم ومجموع الصحابة في أعمال البناء حتى تمت إقامة المسجد النبوي الشريف كأول عمل معماري هام في الإسلام . وكان المسلمون في الوقت نفسه يضعون أساس فن العمارة الإسلامية إذ تطورت عمارته بعد ذلك على أساس التصميم الذي بدأه النبي صلى الله عليه وسلم وظل هذا المسجد نموذجاً لبناء المساجد في الأقطار الإسلامية الأخرى طوال أربعة قرون ، مثل مساجد البصرة والكوفة والفسطاط والقيروان وبنى أمية في دمشق ، كما صار أهم الطرز المعمارية لبناء المساجد في العصور المختلفة ، حرصاً على الاقتداء بالسنة النبوية الشريفة .

وفي مباني المساجد تطورت أساليب التخطيط والتصميم بالإضافة إلى العناصر المعمارية التي انتقلت إلى سائر أنواع المباني الإسلامية من قصور ومدارس وقلاع وغير ذلك ، فضلاً عن الأساليب الزخرفية من هندسية ونباتية وكتابية . وعن طريق العناية بأساس المساجد والرغبة في تجميلها ازدهرت الفنون التطبيقية : إذ تطورت فنون المعادن بفضل العناية بالأثاث المعدني بالمساجد كالأبواب والثريات والشماعد والمساند بالإضافة إلى النوافذ والأبواب المصفحة ، وتطورت الصناعات الخشبية تبعاً للاهتمام بالأثاث الخشبي من منابر وكراسي ، وتطورت فنون الزجاج عن طريق العناية بمصاييح الإضاءة والمشكاوات وزجاج النوافذ ، وارتقت فنون السجاد بفضل الاهتمام بفرش المساجد ، بل إن هذا الفن الذي نبغ فيه

المسلمون وكاد أن يختص بهم استمد اسمه من لفظة المسجد نفسها ، ويمثل العمود الفقري للفنون التطبيقية عند المسلمين الفنان « الصانع » .

(٢) المحور الاجتماعي الثاني هو المصحف الشريف : وقد أطلق اسم المصحف علي القرآن الكريم المدون والمحفوظ بين دفتين واشتقت هذه التسمية من غير شك من لفظة « صحف » التي ورد ذكرها في قوله الله تعالى : « لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكين حتى تأتيهم البينة رسول من الله يتلو صحفاً مطهرة . فيها كتب قيمة » (سورة البينة الآيات ١-٣) ، وفي قوله تعالى : « كلا إنها تذكرة . فمن شاء ذكره ، في صحف مكرمة . مرفوعة مطهرة . بأيدي سفرة . كرام بررة » (سورة عبس الآيات ١١-١٦) .

وبدأت العناية الشكلية بالمصحف الشريف بعد جمعه في عهد أبي بكر الصديق رضي الله عنه . وكانت هذه العناية من أهم الأسباب التي أدت إلى ازدهار وتنمية عدد من الفنون الإسلامية من جهة ، وإلى تطوير وتقديم أنماط من الزخارف الإسلامية من جهة أخرى .

ومن الفنون التي نمت بفضل الحرص عي صيانة المصحف الشريف فن تجليد الكتب ، الذي ازدهر علي يد المسلمين تبعاً لعنايتهم بغلاف المصحف الشريف ، سواء من حيث الصنعة أو الزخرفة مما حدا بالأوروبيين إلى تقليده ، ومن أبرز معالم التجليد الإسلامي التي استخدمها الأوروبيون في عصر النهضة الأوروبية « لسان الغلاف » الذي استعمل لحفظ أطراف المصحف الخارجية من جهة ، ولتعيين مواضع الوقوف بعد القراءة حتي يمكن متابعة القراءة في المرة التالية من جهة أخرى ، وكان « اللسان » مثله ظاهر الغلاف وباطنه مجالاً تجلت فيه براعة الفنان المسلم في ابتكار الزخارف الجميلة ، واستخدام شتى الأساليب الفنية للارتقاء بشكل المصحف من ترصيع وتذهيب وتلوين وضغط وتخريم وطبع وغير ذلك ، وشاع علي أغلفة الكتب استخدام نمط من الزخرفة أقبل صناع السجاد علي استخدامه ، وظهر تأثيره في زخرفة أبواب المساجد المصنوعة من الخشب المصقح بالنحاس ، ويتألف هذا النمط الزخرفي من صرة كبيرة في الوسط بداخلها زخارف نباتية منسقة بطريقة هندسية ، ومن ربع صرة في كل ركن من الأركان ، ومن إطار زخرفي يحيط بالمساحة المستطيلة كلها .

وبالإضافة إلى فن التجليد ازدهر أيضاً فن التذهيب ، وقد تطور هذا الفن من العناية بتعيين مواضع التقسيمات مثل فواصل الآيات ، وبدايات السور والأحزاب والأجزاء ومواضع السجود فضلاً عن الهوامش وصفحتي البداية والنهاية ، حيث زودت هذه المواضع بالزخارف . ثم تطورت العناية بهذه المواضع إلى أن صار يستخدم التذهيب في زخارف المصحف التي وصلت درجة رفيعة من الجمال والإتقان حتى صارت نماذج يحتذيها المزخرفون في سائر الفنون الإسلامية .

(٣) ويعتبر الخط العربى أحد المحاور الاجتماعية الثلاثة ، وهو أهم الفنون التى كان للمصحف الشريف فضل كبير فى تجويده ، ومنه وبه تفرعت الفنون الإسلامية ، وقد ظل فى الوقت نفسه أهم العوامل المحققة لوحدها على اختلاف العصور والأقطار . ولا شك أن الخط ضرورة من ضرورات الحياة تساعد على التعلم والبحث ؛ إنه ميزة الإنسان عن غيره من الأحياء ، ولكونه ضرب من ضروب الفنون التشكيلية التى لها دور هام فى بلورة الانفعالات والإرتقاء بالرؤية الجمالية ، وغايته تهذيب الفرائز وتنمية المعرفة والرؤية الحسية ، وفن الخط يستطيع أن يعبر عن أرفع وأعمق ما يهز قلب الإنسان . وللكتابة العربية وحروفها ميزة جمالية تتجلى فى تلك اليد الطيبة المرنة للفنان ، والقابلية للإبتكار والإبداع . مما يمنح الحروف جمالا وبهجة ، وللخط العربى شأن كبير فى الزخرفة بلغت العناية به على يد الفنان المسلم درجات عليا أدت إلى التنافس المحمود لتحسينه وتجويده ، مما أعطاه صورة ألبسته حلة زانته بهجة وجمالا ، وارتقى وتغير شكله . لذا أصبح فن الفنون الإسلامية ومظهرها المعبر عنها . ولم يعد خافيا على أحد هذا الانتباه الواسع إلى أهمية الخط العربى وكونه الفن الأكثر أصالة وصفاء لهذه الأمة ، والأوسع انتشاراً فى الأرجاء التى كان لها حضور فيها ، حيث اقترن اسمه بالإسلام وسار معه أينما حل ، منذ نشأته إلى هذا الوقت وسيظل ...

أثر أحكام الاسلام فى تنمية الفنون الإسلامية

على عكس ما يزعم البعض من أن الفنون الإسلامية بعيدة عن روح الإسلام وتعاليمه ، فإن هذه الفنون قد استوحت فى نشأتها وخصائصها مبادئ الإسلام وأحكامه

فمن جهة يلاحظ أن الفن الإسلامى نشأ بدافع الرغبة فى الإجابة والإتيقان إحدى قيم التربية والتنشئة الهامة وأحرز فى ذلك المجال قصب السبق على غيره من الفنون ، والحق أن هذه الرغبة فى الإجابة والإتيقان مستمدة من الإسلام نفسه : قال النبى ص : "إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه" . ومن المعروف أن المبالغة فى الإتيقان والإجابة تؤدي بطبيعتها إلى التنميق والتزويق والإبداع مما يفسر لنا الدرجة العظيمة من الابتكار التى بلغتتها الفنون الإسلامية . ومن جهة أخرى تأثر الفن الإسلامى بدافع آخر هو التربية الروحية أو الرغبة فى تجميل الحياة والاستمتاع بزینتها ، وهذه الرغبة مستوحاة أيضاً من مبادئ الإسلام . قال الله تعالى « يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين . قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق . قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة ، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون » . وبالإضافة إلى ذلك ذكر الله سبحانه وتعالى أنه زين السماء بالكواكب : « ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للنظرين » .

وكان ميل الفنون الإسلامية إلى الطابع الزخرفي من آثار عقيدة الإسلام للبعد عن تقليد الطبيعة وعن محاكاة الواقع ، حتى يتحاشى مضاهاة خلق الله في صور الكائنات الحية ، ولذا تفوق الفنان المسلم في مجال الزخارف الهندسية والنباتية حتى بلغ فيها مرتبة لا يكاد يدانيه فيها فن آخر . وطور المسلمون الزخارف الهندسية على أسس مدروسة وابتكروا أنواعا من هذه الزخارف لم يسبقوا إليها ، ولا شك أن من أهم عوامل تفوقهم في هذا المجال نبوغهم في الرياضيات بعامة ، بالإضافة إلى غو إحساسهم الموسيقي الذي اكتسبوه بفضل فطرتهم الشعرية . وبالإضافة إلى ذلك كان لتعاليم الإسلام أثر مهم في فن التصوير : إذ كان من نتيجة كراهية الإسلام لتجسيم المعتقدات الدينية أن بعد التصوير في المجتمع الإسلامي عن الدين فلم يدخل التصوير المساجد حيث استبدل به الكتابة العربية ولم يتخذ كوسيلة للارشاد والوعظ . وهكذا كاد أن يقتصر التصوير على توضيح الكتب العلمية وبعض الكتب القصصية والتاريخية .

طرز الفنون الإسلامية :

الفن الإسلامي تميز بوحدة تسود إنتاجه مهما تعددت الأقطار ، واختلفت الأجناس ، وابتعدت العصور ، وترجع هذه الوحدة الفنية بصفة أساسية إلى قضية التوحيد ووحدة العقيدة التي انتشرت في هذا العالم : إذ استوحى الفن من مبادئ الإسلام وخضع لتعاليمه في معظم الأحيان . كما كان للغة العربية أيضاً دورها الرئيسي في تحقيق هذه الوحدة الفنية ، وكان من أهم مظاهرها الكتابة العربية التي اتخذ الفنانون منها مادة لزخرفة تحفهم على اختلاف أنواعها بحيث صارت الكتابة العربية عنصراً زخرفياً أساسياً في الإنتاج الفني عند مختلف الشعوب الإسلامية .

غير أن الفن بطبيعته يحمل بذور التجديد والاختلاف حتى أنه لا يمكن أن نجد إنتاجين فنيين يتطابقان وإلا كان أحدهما أصيلاً والآخر من أعمال التقليد ، ومن ثم انقسمت الفنون الإسلامية إلى طرز وأساليب كثيرة وإن ظل يوحد بينهما جميعاً طابع العروبة والإسلام . وقد اصطلح على نسبة الطرز الفنية الرئيسية إلى الدول الإسلامية : من أموية وعباسية وسلجوقية ومغولية وصفوية وفاطمية وأندلسية وهندية ومغولية وتركية عثمانية وغير ذلك ، كما تفرقت من هذه الطرز العامة طرز ثانوية وذلك بحسب اختلاف الأزمنة والأمكنة أو شخصيات الفنانين . وحتى الآن لم نعثر على آثار فنية مؤكدة من عهد النبي صلى الله عليه وآله والخلفاء الراشدين ، ولم يصلنا من ذلك العصر غير نماذج قليلة تتمثل في الحرم النبوي الشريف بالمدينة المنورة وفي جامع البصرة وجامع الكوفة وجامع عمرو بن العاص بالقسطنطينة ولو أن جميع هذه الآثار جرى عليها كثير من التفسير والتبديل أفقدها معالمها الأصلية .

غير أن المنتجات الفنية التي وصلتنا من عهد الأمويين (سنة ٤١ - ١٣٢ هـ / ٦١١ م) تدل على أن الفن الإسلامي اتخذ في ذلك العصر طابعاً متميزاً ، وأن الإسلام أنتج فناً يضاهي في قيمته وعظمته انتصاراته السياسية والحربية والإدارية . ويتضح من الآثار والتحف الإسلامية التي وصلتنا من هذا العصر أن الفن الإسلامي نشأ في كل إقليم من أقاليم الدولة الإسلامية على أساس الفنون السابقة بها . ففي إيران نشأ على أساس الفن الساساني ، وفي الشام على الفن البيزنطي والفن الهلنستي ، وفي مصر الفن القبطي والفن البيزنطي والفن الفرعوني ، كما استمد أيضاً من التقاليد الفنية في الأقاليم الأخرى الخاضعة للإسلام والتي أتاح لها الحكم الواحد فرصة الإمتزاج ، وفي الوقت نفسه كان متمشياً مع تعاليم الدين وروحه وشعائره والطابع العربي . واصطلح على تسمية هذا الفن الإسلامي الجديد باسم الطراز الأموي ، ويعتبر هذا الطراز (الأموي) طرازاً دولياً ، إذ انتشر في الأقطار الكثيرة التي كانت خاضعة للخليفة الأموي وساعد على انتشاره الصناعات ذوو الجنسيات المختلفة الذين كانوا يشتركون في العمل معاً في إنتاج واحد ، كما هي الحال في بناء المسجد النبوي الشريف في عهد الوليد بن عبد الملك .

وبعد أن استولى العباسيون على الخلافة في سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) نقلوا مركز حكمهم إلى العراق ، حيث أسسوا مدينة بغداد في سنة ٧٦٦ م بالقرب من حدود إيران واتخذوها عاصمة لدولتهم . وربما فعلوا ذلك ليكونوا على مقربة من الفرس بلد الموالي الذين اعتمدوا عليهم في إقامة حكمهم أو ليبعدوا عاصمتهم عن متناول الأسطول البيزنطي في البحر الأبيض المتوسط . وكان من نتيجة ذلك أن زاد الأثر الإيراني "الساساني" في الإنتاج الفني الإسلامي فما أدى إلى ظهور طراز فني إسلامي متطور هو الطراز العباسي المبكر . ويمثل الإنتاج الفني الذي كشفت عنه الحفائر الأثرية التي أجريت في سامرا نضج هذا التراث ويرجع فن سامرا إلى ما بين عام ٢٢١ و ٢٧٦ هـ / ٨٣٦ - ٨٨٩ م) وهي الفترة التي كانت فيها سامرا مركز الخلافة العباسية . واتخذ فن سامرا طابعاً دولياً إسلامياً ، إذا انتشر في أقطار العالم الإسلامي ، وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية في بداية العصر العباسي على سائر العالم الإسلامي باستثناء الأندلس . ولكن لم تلبث الخلافة العباسية أن انتابها الضعف ، فأخذت الولايات المختلفة تستقل عن الخلافة العباسية ، كما ظهرت خلافتان أخريان : هما الخلافة الفاطمية في مصر ، والخلافة الأموية في الأندلس ، وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى أن يتميز الفن في كل دولة من هذه الدول بمميزات خاصة ، وبذلك ظهرت الطرز المحلية التي كان لكل منها مميزات الخاصة وإن كان يجمع بينها طابع واحد وروح واحد هو الروح الإسلامي العربي .

ووجد في مصر الفن الفاطمي أثناء حكم الخلفاء الفاطميين (٣٥٨ - ٥٦٧ هـ) ثم

الطراز الأيوبي في عصر الأيوبيين (٥٦٧ - ٦٤٨ هـ) ، ثم الطراز المملوكي في عهد سلاطين المماليك (٦٤٨ - ٩٢٣ هـ) . ووجد في الأندلس فن أندلسي اصطلح على تسميته بالطراز الأموي الغربي نسبة إلى بني أمية الذين استقلوا بحكم الأندلس في الغرب بعد زوال خلافتهم في الشرق ، واستمر هذا الطراز إلى القرن السادس الهجري (١٢ م) ، وبلغ قمته في غرناطة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) . ولا يزال المغرب يحتفظ إلى اليوم ببعض الأساليب الفنية المتصلة بهذا الطراز .

أما في مشرق العالم الإسلامي فقد حل محل طراز سامرا وما أعقبه من طرز محلية ، فن جديد كان له أيضاً طابع الدولية ، وهذا الفن هو الفن السلجوقي : وذلك نسبة إلى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى في القرن الخامس الهجري (١١ م) ، وتمكنوا ومن خلفهم من الأتابكة أن يحكموا أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى حتى حوالي القرن الرابع الهجري . ومن الملاحظ أن الفن الأيوبي والمملوكي يمكن اعتبارهما متطوذين عن الفن السلجوقي . وقام في إيران بعد الطراز السلجوقي طرز إيرانية أولها الطراز المغولي الذي ظهر أثناء حكم أسر الإيلخانيين في القرن الثامن الهجري (١٤ م) والطراز التيموري الذي ازدهر أثناء حكم التيموريين في القرن التاسع الهجري (١٥ م) ، ثم الطراز الصفوي الذي استمر أثناء حكم الأسرة الصفوية من القرن العاشر إلى القرن الثاني عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٨ م) وأعقب ذلك الفن القاجاري في القرن الثالث عشر الهجري (١٩ م) حيث وضحت التأثيرات الأوربية والهندية .

ووجد في الهند طراز هندي إسلامي متأثر إلى حد ما بالطراز الإيراني وذو صبغة هندية محلية وفي آسيا الصغرى أعقب الطراز السلجوقي طراز فني آخر ظهر في عصر الأتراك العثمانيين ، وانتشر هذا الطراز التركي العثماني في الولايات التي خضعت لحكم الأتراك العثمانيين في مصر والشام والعراق وشمال إفريقيا .

أما في الجزيرة العربية فقد تميزت الآثار الإسلامية بها ، واختلفت أساليبها بحسب العصور والأماكن ، وخضعت في الوقت نفسه للتيار الفني العام الذي كان يسود العالم الإسلامي في بعض العصور ، كما تأثرت مختلف نواحي الجزيرة بالأساليب الفنية التي ظهرت في الأقطار التي كانت على اتصال مباشر بها ، ونظراً لذهاب المسلمين من مختلف أنحاء العالم إلى الجزيرة العربية لأداء فريضة الحج وللعمرة ولزيارة المسجد النبوي الشريف تأثرت فنون الجزيرة العربية بما كان يحملها هؤلاء من تقاليد فنية مختلفة وقد ظهر هذا التأثير في آثارها . هذا ولم يكن الفن الإسلامي فناً راکناً أو جامداً أو منعزلاً ، بل كان على اتصال بالفنون الأخرى ينمو ويتطور في الشرق والغرب مما ساعد على احتفاظه بحيويته ، وما أدى إلى تطوره ؛ وبفضل العلاقات الاجتماعية التي قامت بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى

تبادل الفن الإسلامى التأثير مع فنون الشرق الأقصى بعامة وفنون الصين بخاصة ، ومن جهة أخرى ساعدت ظروف كثيرة على انتقال التأثيرات الفنية الإسلامية إلى أوروبا بحيث أسهمت فى نشأة بعض الفنون الأوروبية . وقد انتقلت التأثيرات الفنية الإسلامية إلى أوروبا عن طريق أسبانيا وصقلية ودولة الأتراك العثمانيين فى البلقان وبحر الأرخبيل ، كما كانت الحروب الصليبية والتجارة بين الغرب والشرق وقدم الأوروبيين إلى فلسطين للزيارة والحج ذات أثر كبير فى تبادل العناصر الفنية بين العالم الإسلامى وأوروبا . هذا وقد تطرق الفن الإسلامى إلى مختلف المجالات من تخطيط المدن وآثار معمارية وفنون تشكيلية وزخرفية وتطبيقية وتفوق المسلمون فى هذه المجالات جميعا .

سمات التذوق الجمالى عند المسلمين :

كان لظهور الدين الإسلامى أثر عميق فى تغيير وجهة النظر الجمالية لدى الإنسان العربى بالنسبة للدنيا من حوله ، فقبل الإسلام كانت معرفته بالجمال معرفة حسية بسيطة غير متعمقة ، كان « يدرك الجمال إدراكاً بسيطاً ، وهو فى الوقت نفسه إدراك مباشر ، كان مصدره الحس ، إلا أن ظهور الدين الإسلامى ، وتفهم المسلم لمضمونه قد حول نظره إلى مظاهر الجمال الأسمى والأكثر رقىاً وخلوداً مما عرفه من قبل ، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذى وهبه الله عز وجل القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه فى كل ما يحيط به ، فى ظاهر الأشياء وباطنها ، وبذلك تحول عن مجرد النظرة السطحية إلى الاهتمام بالجواهر والباطن والاتجاه للإرتقاء بالقيم وراء المطلق ، كما ارتقى من الحسى إلى المعنوى ومن المادى إلى الروحى ، إنه يتأمل الكون من حوله ، وكم تكون ضآلته وسط هذا الكون الرحب الفسيح ، بالإضافة إلى هذا التنوع الحيوى للكائنات والأشياء والموجودات .. والتى تدفعه إلى التدبر والتفكير فى لا محدودية الكون ... حتى أصبح من الصعوبة على الإنسان المسلم أن يصف الجمال لكائن واحد من حيث الشكل والنسب والألوان .. فكيف به الحال أمام بلايين الكائنات . إن إلقاء نظرة متأمل على الطبيعة المخلوقة ، تطالعنا مشات الآيات فى الجمال .. تبدو فى جمال الزهور وألوانها ، وتناسق الأشجار وزرقة السماء والبحار وتنوع الطيور والأسماك ، وبذلك ينتقل الإنسان من الحدود الضيقة إلى الآفاق الرحبة للفكر والتأمل ورؤية الجمال ، ومن هنا كان للإسلام دوره العظيم فى تهذيب النفوس ، والسمو بها إلى عالم الجمال الروحانى المعنوى ، وارتقاء الجانب الوجدانى .

ومما هو جدير بالذكر أن علماء ومفكرى الإسلام لم يفردوا كتابات خاصة بنظريات وقيم الجمال ، ولكن تركوا لنا أعمالاً تضمنت نظرة جمالية عامة وطريقة فكر طبقوها على كل ما امتدت إليه حواسهم من فنون ، ومن أمثال هؤلاء العلماء : أبو حيان التوحيدي ، والإمام الغزالي ، وابن سينا ومسكويه .

فأبو حيان التوحيدي (٣١٠ - ٤١٣ هـ) كان معنياً بكل ما يمس الإنسان في حياته ، وليس بدعاً أن نراه يهتم بالفن والجمال ، صحيح أننا لا نجد عند أبي حيان نظرية فلسفية متكاملة في تفسير الجمال أو تأويل الفن أو شرح الابداع الفني ، أو تحليل عملية التذوق الجمالي ، ولكننا نتلقى في ثنايا رسائله ومؤلفاته بالكثير من الأسئلة التي تدور حول أمثال هذه المواضيع ، ولئن كان جانب كبير من اهتمام أبي حيان قد انصرف إلى فن البلاغة ، فن الشعر ، وشتى فنون الكتابة ، إلا أنه قد عالج مسائل أخرى عديدة هي أدخل في باب « الفن والجمال » بصفة عامة منها في باب « الأدب » ، فرق أبو حيان التوحيدي بين العلم والفن ، فالعلم يحاول تفسير الظواهر الطبيعية والمعرفة العلمية تفسيراً محايداً للظواهر ، بينما الفن عمل ذاتي للإنسان نتيجته لما يحيط به من ظواهر ، والفن ينبع من ذات الإنسان ومن داخله ، والفن عنده من أخص خصائص الإنسان باعتباره سمة جمالية حضارية من ناحية ، ولوناً اجتماعياً من ناحية أخرى وأحد أشكال حرية الإنسان ثالثاً .

والفن هو الذي ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والارادة . والفن عند التوحيدي ينسحب على الرسم والنحت والشعر والموسيقى والخط ، فإنها جميعاً تخرج من ذات الفنان ونفسه المبدعة الملهمة ، وكلها تمت إلى معنى الرفعة ، وكلها تتصل بالجمال ، وكلها تجمعها العاطفة والخيال . والصناعة عند التوحيدي تعنى الفن بجانب كونها تعنى المقدرة الفنية التي بلغت بها المهارة والاتقان حد الكمال ، والفنان يبلغ أرقى مراحل التكامل الوجودي ، فهو يعمل على تشخيص الجمال وربطه بمواقف الإنسان ، ووظيفة الفن الأساسية عند أبي حيان هي التنوير والحفز إلى العمل وتحسين الافهام والاحساس بالجمال .

وإذا كان الناس قد اعتادوا تمييز الإنسان عن الحيوان بعقله أو نظره فقط ، فإن التوحيدي يشير إلى سمة أخرى تميزه عن الحيوان ، ألا وهي الحاسة الفنية أو القدرة على التذوق الجمالي ، وهو يقول : أن الإنسان متميز عن الحيوان بالأيدى لاقامة الصناعات وإبراز الصور مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس وذلك في كتابه الامتاع والمؤانسة ، فإذا عرفنا أن كلمة الصناعة عند العرب كانت تنصرف كلية إلى معنى الفن وإذا لاحظنا هنا أهمية « اليد » في إبراز الصور والفنون الجميلة ، وإذا أدركنا دور النفس في العمل على محاكاة « الطبيعة » أمكننا أن نفهم كيف يكون الوجود البشري أقدر الموجودات جميعاً على تذوق الجمال ، فإن الطبيعة قد حبت بصراً حاداً وسمعاً رقيقاً ، والسمع والبصر أخص بالنفس من الاحساسات الباقية ، لأنهما خادماً النفس في السر والعلانية ومؤنساها في الخلق ... إلخ .

وليس من شك في أن الإنسان يجد لذة كبرى في الاستماع إلى الأغنية العذبة ، أو التملّي بالصورة الحسنة ، ولكن الناس قلما يتساءلون عن الأصل في هذه « المتعة الجمالية » أو السر في هذا التذوق الفني ، وأما أبو حيان التوحيدي فإنه يشير مشكلة « الإدراك الجمالي

على أحسن وجه » ، حينما يكتب إلى زميله مسكويه قائلاً : « ما سبب استحسان الصورة الحسنة ؟ وما هذا الولوع الظاهر ، والنظر ، والعشق الواقع من القلب ، والصبابة المتيمة للنفس ، والفكر الطارد للنوم ، والخيال المائل للإنسان ؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة أم هي من عوارض النفس ؟ أم هي من دواعي العقل ؟ أم من سهام الروح ، أم هي خالية من العلل جارية على الهذر ، والعبث وطريق الباطل ؟ .

وواضح من هذا النص أن التوحيدى باحث معنى بالتعرف على الأصل فى الإدراك الجمالى ، وهل هو مجرد ظاهرة طبيعية ، أم هو ظاهرة نفسية ، أم هو ظاهرة عقلية ؟ أم هو غير هذا كله ؟ كما أنه مهتم بالوقوف على شتى الأعراض الجسمية والنفسية التى تلحق عاشق الجمال ، حتى لتكاد تجعل منه مخلوقاً غير عادى يلاحقه طيف الجمال وتطارده صورة المحبوب ، ويؤرقه العشق الواقع من القلب ويمضى أبو حيان إلى حد أبعد من ذلك ، فيتساءل عن السبب فى أن الصورة الجميلة المائلة أمامنا الآن كثيراً ما تنسينا كل ما عداها من صور ، حتى أنه ليخيل إلينا أننا لم نر نظيراً لها من قبل . والتوحيدى هنا حريص على تعرف الخلاف بين « الانفعال الجمالى » وغيره من ضروب الانفعالات النفسية الأخرى ، مما يدلنا على اهتمامه الشديد بالوقوف على طبيعة ذلك النوع الخاص من « الانفعال » الذى يقترن برؤية الجمال أو سماعه . ولعل من هذا القبيل مثلاً قوله : « لم صار من يطربه الغناء ويرتاح للسمع بمد يده ، ويحرك رأسه ، وربما قام وجال ورقص ونعر وصرخ ، وربما عوا وهام ، وليس هكذا من يخاف ، فإنه يقشعر ، يتقبض ، ويوارى شخصه ، ويغيب أثره ، ويخفض صوته ، ويقل حديثه ، هذا ما ذكره أبو حيان فى كتابه الهوامل والشوامل .

وواضح من هذا النص أن أبا حيان يتساءل عن السبب فى اختلاف مظاهر « انفعال الطرب » عن مظاهر « انفعال الخوف » فى « بين أن كلا منهما » تأثير وجدانى « يطرأ على النفس ، ويحدث بعض التغيرات فى البدن ، والظاهر أن أبا حيان كان معنياً إلى حد كبير بوصف آثار انفعال الطرب على النفس والبدن ، فإننا نراه يسرد علينا فى كتابه « الامتاع والمؤانسة » استجابات الكثير من معارفه وأصحابه وأصدقائه لبعض المؤثرات الجمالية ، من حسن طبيعى ، وغناء شجى ، ورقص بديع ... إلخ ، وربما كان من أعجب هذه الاستجابات ما رواه لنا أبو حيان عن أحد الصوفية من أنه إذا سمع غناء إحدى الجوارى « ضرب بنفسه الأرض ، وقرع فى التراب ، وهاج وأزبد ، وتعفّر شعره ، وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه ، ومن يجسر على الدنو منه ، فإنه يعض ببنانه ، ويخمش بظفره ، ويركل برجله ... إلخ » . ولا يجد التوحيدى أية غرابة فى أن يكون للغناء مثل هذا التأثير على النفس ؛ فإنه أرق شئ خلقه الله ، وألينه على الأذن والقلب ، وأظهره للسرور والفرح ، وأنفاه للهم والحزن ، خصوصاً وأنه يقرع السمع وهو منه على مسافة ، فتطرب له النفس ويهتز له البدن . ويمضى

التوحيدي إلى حد أبعد من ذلك فيتساءل عما إذا كان الحيوان نفسه يستجيب للجمال ، أو ما إذا كانت هذه الاستجابة مقصورة على الإنسان ، وهو يقول في ذلك : « هي تتصاغى البهائم والطير إلى اللحن الشجي والصوت العذب » ؟ .

وهنا تثار مشكلة « الابداع الفني » فنرى التوحيدي يحاول تفسير هذه الظاهرة البشرية بإظهارنا على العلاقة القائمة بين الطبيعة والصناعة أو الفن ، وأول ما يتبادر إلى الذهن في هذا الصدد هو أن يقال أن الطبيعة فوق الصناعة ، أو أن الصناعة دون الطبيعة ، بدليل أن الصناعة تحاول التشبه بالطبيعة ، فلا تكاد تقوى على ذلك ، في حين أن الطبيعة لا تتشبه بالصناعة ولا تكمل بها ، هذا إلى أن الطبيعة وراها قوة إلهية قادرة ، فكيف للصناعة البشرية أن تساويها أو أن تكون مستعيلة عليها ، في حين أنه لا سبيل لقوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية .. من قريب أو بعيد . ويرى التوحيدي أن الموهبة الطبيعية لا تكفى وحدها لظهور الفنان وإنما لابد من أن تنضاف إليها الصناعة ، مادام من الضروري لكل موهبة طبيعية أن تصقل وتهذب حتي تستحيل إلى موهبة فنية ، فإن الصناعة نشاط بشري يصدر عن العقل ويستملئ من النفس ، فليس بدعاً أن نراها على الطبيعة وتحاول أن تصقلها وتهذبها ، وإذن فليس يكفى أن نقول أن الصناعة تقترب وتحاكي الطبيعة ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن الطبيعة نفسها في حاجة إلى الصنعة ، مادامت مرتبة الطبيعة دون مرتبة النفس .

القيم الجمالية في الفنون الإسلامية :

وهي القيم التي أنبتتها المؤثرات البيئية وتشبع بها ذوق الإنسان العربي في ظل الدين الجديد ، حملها الفتح الإسلامي إلى البلاد المحيطة ، فميز بها كل الفنون الإسلامية وعلى رأسها العمارة الإسلامية التي ترجع بسمااتها إلى خصائص البيئة الصحراوية ، وقد تبلورت في المبادئ الآتية :

(١) مبدأ التكرار : من خلال دراسة السمات البيئية لشبه الجزيرة العربية نجد أن الصحراء - بعناصرها المحددة المتكررة من الخيام والنخيل والكثبان الرملية - أثر في ظهور هذا المبدأ ، فالخيام تتشابه وتتكرر في مجموعات ، والنخيل والبقع العشبية في الوديان هي تكرارات خضراء اللون تعني إرادة الحياة وسط هذا اللون الأصفر الشاحب الممتد على صفحة الصحراء ، إن هذه العناصر متكررة بل ملل ، حتى لتشير في نفس الإنسان المشاهد برهبة تأخذ به إلى حيث الكون اللا محدود ، إن الصحراء موسيقى ، ذات نغمة واحدة متكررة ، موسيقى عابسة قاسية رهيبة عظيمة ، فلا عجب أن ترى أهلها وقد استولى عليهم نوع واحد من الوجد .. إن الصحراء توقع على نفوسهم صوتاً واحداً ، وبالتالي يشعرون شعوراً واحداً ،

ومن ذلك يمكننا أن نستشف أثر التكرار وانعكاسه في الزخارف الإسلامية كسمة أساسية جوهرية في الفنون الإسلامية ، فهي تمثل الترتيل والموشحات التشكيلية .. وما التردد إلا نوع من ايقاع الذكر بلغة تشكيلية رصينة .

(٢) مبدأ الإيقاع : يعرف الإيقاع بأنه تكرار العنصر على مسافات زمنية أو طولية ، متساوية أو منتظمة التدرج تصاعدياً أو تنازلياً ، ولقد عرف المسلم الإيقاع في التردد المستمر لنظام معين خلال أسلوب حياته ، حيث لا يتغير ما يقوم به في يومه عما يؤديه في سائر الأيام تقريباً ، كما كان لمراقبته تحركات الشمس والقمر النجوم في السماء ، و تناظرها مع أحداث يومه بما لها من نظام تتعاقب علي أساسه ، ما ربط النظام الأبدي السرمدي ونظام الطبيعة بنظام حياة الفرد في توقيت لا يستبدل ، ومن هنا كان القول بأن للإيقاع في حياة الفرد علاقة وثيقة وأصل عضوى مع نظام الحياة . وهكذا يتضح لنا تأصيل مبدأ الإيقاع في حياة الإنسان العربى المسلم ، حيث اجتمعت علي الالتزام به وتحقيقه أغلب الفنون الإسلامية ، ومنها العمارة أم الفنون جميعاً ، حيث تطبيق هذا المبدأ لتنظيم علاقات مجموعة الأعمدة والعقود بكل المساجد الجامعة الكبرى في بغداد والقاهرة وغرناطة ، وكذلك في زخرفة التوريق « الأرابسك » Arabesque ، والذي يعتبره المستشرقون والفلاسفة مثل كانط Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أنه مثال للجمال في الفن الحر الخالص المتحرر من الغاية ، البعيد عن الارتباط بفرض نفعى معين . والأرابسك عن مؤرخى العرب هو لغة الفن الإسلامى ، وهذه الكلمة تصف عملية التوريق النباتى أو الهندسى ، فالتوريق فى حقيقته نمو وتكاثر بصورة لا نهائية بقدرة الله يجنى الإنسان من ورائها الخير كل الخير ... بجانب ما تضيفه أوراق الشجر من آيات الجمال لتنوعها فى الشكل واللون الأخضر بدرجاته .. مع الألوان الأخرى ، الأصفر والبنى والبرتقالى . ويقوم الأرابسك على حركية الخط المستقيم والمنحنى ، من خلال وحدة متكررة لا نهائية ، ويتضح الإيقاع فى شكل الخط التجريدى للأفرع والأوراق ، وفي النظام الذى تسلكه فى إنشائها وتقاطعها .. إلخ ، كما يتضح الإيقاع أيضاً فى كيفية استعمال تلك الوحدات فى تناظر أو تبادل أو تماثل . هذا ولقد كان للأرابسك دوراً كبيراً فى شغل مساحات الأسطح فى العمارة الإسلامية ، فأعطت هذا التأثير بالحياة والفنى التشكيلى .

(٣) مبدأ التجريد : وهو المبدأ الذى غلب على الفنون الإسلامية ، وقد أرجع معظم الباحثين مبدأ التجريد لعناصر التشكيل الجمالى إلى التزام المسلمين بمبدأ البعد عن تصوير ما يعبد من دون الله ، وحتى يتحاشى الفنان المسلم مضاهاة خلق الله فى صور الكائنات الحية ، ولذا تفوق فى مجال الزخرفة النباتية والهندسية على أسس مدروسة ، وابتكر المسلمون أنواعاً من الزخارف المجردة لم يسبقهم أحد إليها ، وكان من نتيجته كراهية المسلمين لتجسيم

المعتقدات الدينية أن بعد التصوير فى المجتمع الإسلامى عن الدين ، فلم يدخل التصوير المساجد حيث استبدل به الكتابة العربية ، واقتصر التصوير على الكتب العلمية وبعض الكتب القصصية والتاريخية . ولقد انتشر مبدأ التجريد فى أعمال المسلمين وآثارهم الفنية ، فلم يتجه الفنان المزخرف إلى نقل الطبيعة حرفياً ، بل أنه يطوع الشكل الطبيعى ويخضعه لأشكال هندسية ذات محاور تماثل ، فتتبع أساسيات التناظر والتبادل ، وبالتالي فإنه لا يعبر عن حرفية الشكل وتفصيله الطبيعية ، بل يعبر عن روح هذا الشكل وجوهره ، وبهذا تحققت للفنون الإسلامية سمة مميزة سادت فى مختلف أرجاء بلاد الإسلام .

(٤) مبدأ الوحدة والتنوع : من المبادئ التى تضمنتها أيضاً القيم الفنية والمعمارية عند المسلمين مبدأ « الوحدة مع التنوع » فقد حققت الفنون والعمارة الإسلامية بأمثلة عديدة تحقق فيها هذا المبدأ فمثلاً التنوع فى بناء ضريح تاج محل بالهند ، نجد أن المعمارى اختار شكلاً موحداً وهو العقد والقبة المخموسة ، لكن تكرر استعمالها بنفس المقاسات يوجد بالضرورة نوعاً من الملل ، وعدم التلائم مع وظيفة كل عنصر ، فنجد أنه يتغلب على ذلك بإيجاد نوع من الاختلاف فى حجم القباب والعقود مما أبعد الملل وحافظ فى الوقت نفسه على وحدة عناصر الشكل . هذا وما زال مبدأ الوحدة مع التنوع مطبقاً على فن زخرفة التوريق ، حيث شغلت فراغات الوحدات النباتية والهندسية بوحدات زخرفية متنوعة أغنت الشكل فى غير مبالغة .

(٥) مبدأ استخدام اللون : للون قيمة واضحة عند الفنان المسلم ، فرغم قلة مجموعة الألوان ، فلقد شاع استعمالها فى الأعمال الفنية مثل أعمال الفسيفساء ، والسجاد والخزف والزجاج والنسيج والأرابسك ... إلخ . ولقد كان للألوان عند المسلمين معانى ودلالات ، فعن معانى الألوان يقول المظفر بن قاضى بعلبك الفيلسوف فى كتاب مفرح النفس « فالألوان السوداء والكمند ، ما شاكل ذلك ، وما يتركب منها ، تكدر الأرواح وتعمى القلوب وتولد الأخلاط السوداء ، وما يحدث عنها من الفكر الردية والهموم المؤذية والأحزان الملازمة » هذا ، كما ارتبطت الألوان بدلالات ، خاصة فى العمل الفنى مثلاً : كان اللون الأصفر هو لون الشمس المشرقة ، ولون رمال الصحراء الممتدة على مدى البصر ، أما اللون الأزرق فهو لون قبة السماء والبحار ، ومن دلالاته العمق والامتداد ، كما أن اللون الأزرق الفاتح لون الشفافية والصفاء والرحمة ، ولون التعبد والعبادة ، ولون الجنة ، كذلك اللون الأخضر هو لون الشجر والنماء والحياة على الأرض ، لون العطاء والكرم الإلهى ، كذلك كان للألوان عند المسلمين ارتباط بالكواكب ورموزها حيث كان « السواد لزحل ، والحمرة للمريخ ، والخضرة للمشتري ، والزرقة للزهرة ، والصفرة للشمس ، والبياض للقمر ، والتلون لعطارد . يلاحظ أن هذا الارتباط مأخوذ عن الأصل العراقى القديم مع وجود بعض الاختلاف الطفيف - فاللون

الذهبي يرمز للشمس (شماش) واللون الفضي يرمز للقمر (تنار) ، والأبيض يرمز إلى الزهرة (مردوخ) ، والأزرق يرمز لعطارد ، والأسود يرمز لزحل (كيوان) والقرمزي للمريخ ، والأرجواني يرمز للمشتري (عشتار) . هذا ، وقد أبدع الفنانون المسلمون في تجميع الألوان في توافقات رائعة غنية تميز بها الفن الإسلامي .

(٦) مبدأ استخدام النسبة والتناسب : كان للعرب المسلمين اهتماماً بالغاً بالنسب والتناسب ، ووجدوا في اتباعها في أعمالهم الفنية تكييفاً مع حكمة الخالق في خلقه ، ولقد أفاضت مجموعة « إخوان الصفا » (هم جماعة ظهرت في البصرة ألفوا أول موسوعة علمية ظهرت في العالم وهي تحمل بذور الفلسفة الإسماعيلية العقلانية) . في شرح النسبة فكتبوا : « إعلم أن النسبة على ثلاث أنواع ، إما بالكمية ، وإما بالكيفية ، وإما بهما جميعاً ، فالتى بالكمية يقال لها نسبة عديدة ، والتى بالكيفية يقال لها نسبة هندسية ، والتى بهما جميعاً يقال لها نسبة تأليفية موسيقية » ، أما عن استخدام النسبة في الأعمال الفنية فيرون أن « أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته ، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل ، والنسب الفاضلة هي المثل والمثل ونصف ، والمثل والثلث ، والمثل والربع ، والمثل والثلث » .

أي أن نسب ١ : ١ ، ١ : $\frac{1}{2}$ ، ١ : $\frac{1}{3}$ ، ١ : $\frac{1}{4}$ ، ١ : $\frac{1}{8}$ هذه هي النسب من خلال صورة الجسم الإنساني وبنية هيكله ، وبينوا تفاصيل هذا التناسب بين جميع أعضاء الجسم . « مثال ذلك أن البارئ جل جلاله جعل طول قامة الإنسان مناسباً لعرض جثته وطول ذراعيه مناسباً لطول ساقيه ، وطول رقبته مناسباً لطول عمود ظهره .. إلخ ، فإذا تأملت واعتبرت كل عضو من أعضاء بدن الإنسان وجدته مناسباً لجملة جسده بنسبة ما ، ومناسباً لكل عضو من أعضاء الجسد ونسبة أخرى لا يعلم كنه معرفتها إلا الله جل ثناؤه الذي خلقها وصورها كما شاء كيف يشاء ، كما ذكر بقوله جل ثناؤه (لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم) . كما أعطوا مثلاً نموذجياً آخر وهو جسم الطفل الرضيع ، حيث « أن الصغار من المواليد يكونون ألطف بنية وأظرف شكلاً وأكثر جمالاً ، وصورة لقرب عهد من فراغ الصانع منها ، وعلى ذلك فقد درسوا تلك المقاييس الإلهية التي تحكم كل مقاسات جسمه وأطرافه » كما أوجدوا علاقة تناسب بين مقاس شبره هو وبين كل جزء من أجزائه ، فتقول رسالتهم الخامسة : « إذا ما خرج الطفل من الرحم صحيح البنية تام الصورة فكان طول قامته ثمانية أشبار بشبره سواء .. وإذا قتح يديه ومدّها يمنة ويسرة ، كما يفتح الطائر جناحيه ، وجد ما بين رأس أصابع يده اليمنى إلى رأس أصابع يده اليسرى ثمانية أشبار ، والنصف من ذلك عند ترقوته والربع عند مرفقيه ، وإذا مد يديه إلى فوق رأسه ووضع رأس البركار على سرتة وفتح إلى رؤوس أصابع يديه ، ثم أدير إلى رؤوس أصابع رجليه كان البعد بينهما مساوياً عشرة أشبار بزيادة ربع طول قامته » . هذا ، وقد استعمل المسلمون هذه النسب وطبقوها في أعمالهم الفنية والمعمارية .

الفصل الرابع

فنون الشعر والموسيقى والغناء

الفصل الرابع فنون الشعر والموسيقى والغناء

لا شك أن الكلمة والإيقاع كان لهما أثر كبير في حياة الشعوب القديمة، ولا بد أن ظاهرة الغناء والموسيقى كصورة من صور النشاط الإنساني، تعود إلى حقب بعيدة جدا من حياة البشرية، ولا بد أنها مرت بمراحل طويلة متعددة من التطور تبعا للأطوار الحضارية والاجتماعية التي مرت بها المجتمعات البشرية من صيغتها القبلية البسيطة إلى صيغ حضارية أكثر تركيبا وتعقيدا. فالغناء شأنه في ذلك شأن الفنون الأخرى، مرآة تنعكس عليها صورة العلاقات الاجتماعية في مرحلة ما، بكل ما تتضمنه من عناصر أخلاقية ومادية وروحية، وهو بذلك يكشف عن الشخصية الحضارية للمجتمع من مرحلة من مراحل تطوره.

غير أن الأصول البدائية للغناء في حياة البشر ما زالت مسألة تخضع للتأمل النظري، ويعتقد بعض المحللين أن الكلام الموزون الذي يقوم على نوع من الإيقاع الغنائي هو أسبق في اللغة البشرية من الكلام العادي المنثور، وهم يستندون في ذلك إلى أن علاقة الإنسان مع الطبيعة هي أولى صور التفاعل الإنساني، والطبيعة تجسد للإنسان أكمل صور الانسجام والتوافق والتساغم، وأمام رغبة الإنسان في التوافق مع الطبيعة من حوله بدأ كلامه بنوع من الغناء الإيقاعي الذي يعكس إيقاعات الطبيعة المتناغمة، والذي يبرز الرغبة الفطرية عند الإنسان البدائي للانسجام مع الطبيعة. بدأت رغبة الإنسان البدائي بتقليد أصوات الرياح والمطر والرعد وأصوات الحيوانات المختلفة، ثم صار يستخدم الأصوات المقلدة للتعبير عن مشاعره، وعندما يسلى نفسه وقت الصيد وجمع الثمار، ثم استخدم التقليد والأصوات كوسيلة للتفاهم والتخاطب مع الآخرين. فقد دلت الدراسات الأنثروبولوجية على استخدام الإنسان البدائي لأصوات الإيقاع الغنائي للتفاهم حتى أن معنى الكلمة يتغير تماما إن لم ينطقها المتحدث على نحو موسيقى معين.

فنون الشعر والغناء :

الشعر في رأى العرب صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها، بحيث لا ينحرف عنها صنّاع الشعر على فن الموسيقى وفن التصوير، حيث ينزع الشعر إلى ضرب من الجمال في التعبير لكي يعجب به الناس، ويقع منهم موقعا حسنا، ويبث الشاعر الحياة والحركة في تصويره، بحيث يتمثل السامع حوادثه، وذلك باستخدام العبارات والألفاظ التي تعطيه قوة المنظور، والتي تعرض المناظر أمام السامعين بكل أجزائها وتفاصيلها لكي تجعلها بارزة ناطقة، وحيث كان الشعر أداة إعلامية، فهو ينتشر بدون حدود، ويحفظه الأميون، وتتغنى به حناجر الفتيات والفتيان، ومن المعروف أن الموسيقى ترتبط بالشعر منذ نشأته فهو مبروس عند اليونان كان يغنى شعره على أداة موسيقية خاصة، وكان المهلهل من شعراء العرب يغنى شعره، وكان ضمن الإعجاب بامرؤ القيس إعجاب النساء والرجال بصوته عند إلقاء الشعر، وقد ارتبط الشعر بالغناء منذ العصر الجاهلي

فالمعروف أن أول نشاط موسيقى قام به الإنسان هو الغناء ، فهو النشاط الموسيقي الوحيد الذي لا يحتاج إلى تصنيع آلة ، فألة الغناء هي الحنجرة ، وأساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء وألحانه في الأعياد والأعراس والحفلات ، حتى جاء الإسلام وفتحت العراق ، وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم ، وتغنوا بالعيدان والطنابير والمعارف والمزامير والدف ، وقد حكى ذلك أبو الفرج الأصفهاني في كتابه " الأغاني " .

وعرف الغناء في العصر الإسلامي على ضروبه المختلفة ، فعرف الغناء العادي كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية ، بينما يغنى المغنون ، وهذه الموجة من الغناء والرقص بالحجاز في العصر الإسلامي هي التي ساهمت في تطور موسيقى الشعر ، وأقبل الشعراء يحاولون التخفيف من الأوزان حتى يستطيع من يغنى أشعارهم إحكام الأصوات والأنغام ، ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر في هذا الجانب هو عمر بن أبي ربيعة ، فقد عرف كيف يلين الأوزان للغناء ، وكان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنيين ، فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره ، وكان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعون أن يؤلفوا أشعاراً تتفق وألحان المغنيين وأصواتهم ، وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة الماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعوه ، وانتقل الغناء من الحجاز إلى الشام في أواخر العصر الأموي ، وشاع عندهم الغناء والرقص والطرب ، وبخاصة في قصور الخلفاء ، وفي العصر العباسي كان الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق تأثراً بالفرس والموالي ، والمهدى هو أول خليفة عباسي يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء . ثم يأتي هارون الرشيد فيبالغ في ذلك ويجعل المغنيين مراتب وطبقات ، وقد كثر المغنون والمغنيات في هذا العصر كثرة مفرطة . ومن يقرأ في كتاب الأغاني يتخيل إليه أنه لم يكن في العصرين الأموي والعباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان هي العود والطنبور والمزمار والجنك ، ونما الرقص نموا عظيما حتى لنرى المسعودي يفرد له فصلا في كتابه " مروج الذهب " .

الموسيقى والغناء :

علم الألحان عند العرب قديم ، وهو مرافق لنظم الشعر لمد الصوت فيه والدندنة ، وأما الآلات فكان عندهم المزمار والطبل والنفير ، وأشهر من ألف في الموسيقى الفيلسوف أبو نصر الفارابي (٨٧٢ - ٩٥٠ م) ويقال أن آلة القانون من صنعته ، وأول من غنى في الإسلام ابن سيريج عندما كانوا يبنون المسجد الحرام ، وأول من غنى على العود بالحنان الفرس هو النضر بن الحارس بسن كلدة . ولا ريب أن الغناء قديم في الفرس والروم ولم يكن للعرب قبل ذلك إلا الحدا والنشيد ، وأول ضرب بالدف عند ظهور الإسلام بالمدينة المنورة كان من فتيات بني النجار ، استقبلن الرسول ص عند هجرته إليها من مكة وكن ينشدن :

يا حبذا محمد بن جار

نحن جوار من بني النجار

وأول غناء تغنت به النساء والصبيان في المدينة عند قدوم رسول الله ص

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع . . . الخ

وقال بعض المفسرين في تفسير قوله تعالى : يزيد في الخلق ما يشاء " هو الصوت الحسن ، وذكر بعضهم في قوله تعالى : فهم في روضة يحبرون " يلتذون بالسماع ، وقال الأوزاعي إذا أخذ أهل الجنة في السماع لم تبقى شجرة في الجنة إلا غنت " وورد في الخبر : ليس في خلق الله تعالى أحسن صوتا من اسرافيل ، فإذا أخذ في الغناء قطع على أهل السماوات صلاتهم وتسبيحهم . وكان للوليد بن يزيد أصوات مشهورة ، وكان يضرب العود ويوقع الطبل ويمشي بالدف . وكان إبراهيم بن المهدي يغني الاهتزاز ، وكان أحسن الناس كلهم غناء ، كان إذا ابتسدا لم يبق من الغلمان والعاملين في الخدمة وأصحاب الصناعات والمهن - الصغار والكبار أحدا إلا ترك ما في يده ، وقرب من أقرب موقع لسماعه . كما أن إبراهيم الموصلي غنى مائة أغنية من شعر " ذي الرمة " بعد أن أقطعه الرشيد عهدا بالآلا يسمع أحدا سواه في هذا المجال ... وكان إسحاق الموصلي موضع إعجاب المأمون لكثرة ملحه وفنونه ، وكانت دنشغير من أحسن الناس وجها وأظرفهن أدبا وأكثرهن رواية للغناء والشعر في عهد الرشيد . كما كانت جميلة مولاة بني سليم ، وسلامة التي أخذت الغناء عن معبد ، وأيضا هبابة الغالية في عهد يزيد بن عبد الملك والتي أحبها حبا عظيما ومن آلات الطرب في هذه الفترة الدف أو الطمار ، والمزمار ، والمزهر هو العود ، والعنيدة وهي الطبلبة الكبيرة ، والقنابر هي القيثارة ذات الوترين أو هي الجيتار ، والدرادك هي الدفوف الكبيرة ، والشبابية هي الأرغول أو الأرغن أي مزمار من القصب في الريف ، أما الشياح فهو مزمار الراعي أو الصفارة وهي قصبة من الغاب ، والصنج قطعتان من نحاس يضرب بإحدهما على الأخرى .

والموسيقى عند العرب علم مستقل بذاته مشتق من العروض ، وهو فن صعب للغاية لا يصل إليه إلا من له قوة في الأعصاب مع الذكاء والصوت الحسن ، ومن الأراجيز في هذا العلم قول بعضهم أصل علم الضروب على أربع انقسم وانحسب فاصلة ومنفصلة والوتد والسبب ، وأما علم النغمة فهو بحر لا قرار له . .. وقد ذكر المستشرق " جورج فارمر " المخطوطات العربية في الموسيقى العربية بمكتبة جامعة أكسفورد منها رسائل إخوان الصفا والفن الثامن في كتاب الشفا لابن سينا ، وكتاب الرسالة الشرقية في النسب التأليفية لصفى الدين عبد المؤمن البغدادي ، وأيضا كتاب الأدوار ، وكتاب الأدوار لشمس الدين الصيداوي الذهبي وكتاب كنز الطرب وغاية الإرب ، وكتاب في علم الموسيقى ومعرفة الأنغام لابن الصباح . ولقد عمد الأندلسيون إلى الموشحات فابتدعوا فيها ما شاء الله أن يبتدعوا ، ثم وقفوا فلم تتقدم موسيقاهم شيئا ، وللأسف أن العرب لم يدونوا تلاحينهم ، ولا سيما أن الروس واليونان دونوا ترانيمهم وأثبتوا ضبطا لموسيقاهم في مؤلفات Notes اعتمد عليها ابن سينا .

الموسيقى وموقف الإسلام منها :

جاءت الأديان لتضع للناس الحياة المثلى للاستمتاع بالدنيا ومباهجها تحت ظل من الحدود والقوانين التي تصون للإنسان حياته ، وتمد روحه بأسباب التوازن في كل شيء . . . وتعددت الديانات وتنوعت العقائد واتخذ كل إنسان ما تيسر له في الدين والعقيدة عن طريق التوارث ، أو عن طريق الفكر والتأمل ، وزاول طقوس الدين والعقيدة منفردا بنفسه أو منضمًا إلى جماعات ، وحينما ينضم إلى الجماعات فهو بحاجة إلى أن يخلق انسجاما معهم في الحركة أو الصوت أو فيهما معا ، ومن هذا المنطلق جاءت فكرة التوافق الحركي والصوتي في العبادة وطقوس الأديان ، وظلت الأديان والمعتقدات ربحا طويلا من الزمان متخذة من الموسيقى والألحان وسيلة متممة لرسالة المعابد والهياكل ودور العبادة ، وقامت الموسيقى بدورها الكبير في تحريك الوجدان ، وتغذية المشاعر ، لإنسان عاش طويلا في عصور العنف والقسوة والقوة وصراع الطبيعة . وإذا ما تتبعنا طقوس الأديان على اختلاف المكان والزمان وجدنا أنها جميعا قد اتخذت من الموسيقى أداة للتعبير الجماعي ، وبعث النشوى . . . فماذا كان موقف الإسلام حيال الموسيقى بفنونها الراحبة الواسعة ؟ ؟ ؟

إن الإسلام قد جاء مؤيدا للكثير مما جاءت به الأديان السماوية السابقة في مناسكها وحدودها وشرائعها ، مع تعديل يلائم نضوج المجتمع البشري الذي بدأ يتحول من عصور البدائية العنيفة إلى عهد جديد تخللته حضارات ومدنيات : عهد جديد بدايته " اقرا " وجوهره الأخلاق ، ونهايته التكامل ، فكانت البداية انفتاحا للبحث والتعليم وللدراسة والتأمل حينما خاطبت السماء العقول والافهام ، واتجهت نحو الغرائز تهذيبا وتكبح جماحها ثم تعمقت في أحاسيس الإنسان وفي مشاعره فلم تطلق لها العنان على آخره ، بل طالبت بالتوسط في كل شيء . . . وجعلت لكل عاطفة حدا . . . فالبكاء والضحك بميزان ، والحزن والسرور بميزان ، واليأس والأمل بميزان ، حتى الطعام والشراب والمتاع الحسى كلها بميزان .

ولما كانت الفنون في مجموعها تخاطب الأحاسيس والمشاعر والعاطفة ، فقد تدخل الإسلام لكي يقف بهذه الفنون عند حدود ما جاءت به الشريعة دون أن يتعارض مع قوانينها وأهدافها لخير الإنسان . وكانت قوانين الإسلام وسطا في كل شيء ، فلم تغفل طبيعة البشر ، ولم تكبت الغرائز والميول ، ولم تهمل ما تشتهيه الأنفس ، ووضعت عن الناس الكثير من القيود والأغلال ، فأباحت الطيبات وحرمت الخبائث في غير تزمّت ولا جمود ولا تقتير ولا إسراف . " كلوا واشربوا ولا تسرفوا " . " قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده ، والطيبات من الرزق " . " ما جعل عليكم في الدين من حرج " . " يا أيها الذين آمنوا لا تحرموا طيبات ما أحل الله لكم " . " قل لا أجد فيما إلى محرما على طاعم يطعمه ، إلا أن يكون ميتة أو دما مسفوحا ، أو لحم خنزير " . " وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا " . وفي ظلال هذه الآيات الكريمة نستروح فضل الله ونعمته على عباده : بأن جعل شريعتنا مطهرة سمحاء ، تهدف إلى إسعاد البشرية

في هذه الدنيا ، كما جاءت كلمات الرسول عليه الصلاة والسلام شارحة لكل ما انطوت عليه هذه الآيات البينات من إسعاد ، ورفع قيود وأغلال : " روحوا عن قلوبكم ساعة بعد ساعة " قتل المتنطعون " . " إن الميت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى " .

ومن هذا الاستعراض السريع العابر لبعض آيات الله تعالى ، وكلمات نبيه الكريم ، نرى أن الإسلام لم يحرم شيئاً إلا لمضرة فيه تفسد علينا جمال الحياة ونعيمها عاجلاً أو آجلاً ، كما أنه منع المغالاة أو الاستغراق المطلق في أى شىء حتى العبادة . وعلى ضوء ذلك نتناول في بحثنا هذا موضوع الموسيقى بين الدين والمجتمع الإسلامى حيث أن العصر الأموى يمثل الفترة الزمنية التى تلت ظهور الإسلام مباشرة ، وحيث اشتد الصراع بين الناس لتحديد الحلال والحرام .

الموسيقى فى المجتمع الإنسانى :

اختلفت آراء الناس حول أهمية الموسيقى فى المجتمع الإنسانى ، ففي اليونان وفى مصر القديمة اعتبروها من أهم مقومات التربية فى الطفولة والشباب ، واشترطوا أن تكون الألحان التى يسمعها الطفل والشباب من الموسيقى الجيدة التى تحض على الفضيلة ، وتبتعد عن التميع والضعف ، تثير الحماسة والبطولة وتقوى الذاكرة . وكذلك عند الرومان الذين اعتبروها ضمن الفنون السبعة التى لا بد منها لكل دارس ، وجاءت المسيحية فرأت أن الموسيقى لها ارتباط وثيق بالمسرح الوثنى عند اليونان والرومان ، وأنها استخدمت مع الأغاني العنيفة والخليعة التى كانت تنشد فى ساحات قتل العبيد ومصارعة الحيوان والانتقام ممن دخلوا فى المسيحية ، فوقفت حيالها فى تحفظ وحذر ، ولكن سرعان ما أدرك رجال الدين المسيحي ضرورتها فى تهيئة الوجدان للتعبد ، فجعلوا من الغناء الكنسى وسيلة للتربية والعبادة ، وحرموا الغناء بغير ألحان الكنيسة .

وانبلج نور الإسلام من الجزيرة العربية ، فهل كان موقفه من الموسيقى موقف المنع أو التحريم ؟ اعتقد أن موقفه ينطبق عليه كل ما جاء فيه عن الشعر . فالشعر فى عرف الناس والتاريخ فن من الفنون التى لا غنى للأمم عنها ، لأنه فى ذاته فن جميل يهذب العواطف ويرقق الوجدان ، واعتقد أنه لخطورة هذا الفن .. جاءت باسمه إحدى سور القرآن الكريم " سورة الشعراء " وجاء ذكر الشعراء فيها بقوله تعالى : " والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون " . فلننظر فى الأمر من زاويتى الدين والمجتمع بالنسبة للشعر والشعراء ... لقد نشأ الشعر العربى عزيزاً فى الجاهلية . عرف أهله قدره فلم يتناوله إلا إشرافهم وعظماؤهم كالمهلهل (عدى بن ربيعة) ، وامرئ القيس ، فسمت بمنزلتهم منزلة الشعر وعظمت أغراضه .. ولكن ما لبث عندما تعاطاه السوق ليتكسبوا به كما فى شعر النابغة الذبياني ، والأعشى ، ثم الحطيئة الذى استجدى بالشعر وأظهر انحطاط الهمة ، حتى مقت الناس الشعر فذل أهله .

وجاء الإسلام والشعر في هذه المنزلة الوضيعة التي هام فيها الشعراء ، فكان لابد من التنديد بمن جعلوا الشعر مطية للاستجداء والأغراض المهينة .. وعزز الشعراء بالإسلام فعزت معهم منزلة الشعر حتى لقد قال في ذلك النبي الكريم " أن من البيان لسحرا ، وأن من الشعر لحكمة " . كما أنه اتخذ شعراء مثل حسان بن ثابت يؤيدون دعوته ، ويردون سهام القوالين الذين تعرضوا للنيل من الإسلام ورسول الإسلام . وما يمكن أن ينطبق على الشعر ينطبق أيضا على الموسيقى والغناء ، فلقد كان احترافهم في العصر الجاهلي مقصورا على طبقة القيان ، كما كان المغنون من الرجال يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن ، حتى لقد اشتهر هؤلاء المحترفون باسم المخنثين لتشبههم بالنساء ، فكان لابد من أن يقف الإسلام بشدة حيال هذا الانهيار الذي يحطم الرجولة ويهبط بمستوى المجتمع . فكان بعض ما سمعنا عن التشدد والاستتكار . ولكنه مع ذلك لم يرد في الموسيقى تحريم صريح أو قول قاطع ينتقص من قدرها ، وكل ما قاله المفسرون في كلمة الله ونسبوه إلى الموسيقى والغناء يمكن أن ينصب على كل لهو من لعب وسباق وترويض طير أو حيوان ، ومع ذلك فإن من اللهو ما هو مباح ومستحب ما لم يعطل حدا أو شريعة أو فريضة كما في قوله تعالى : " وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا إليها وتركوك قائما " وقوله تعالى : " ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله " . " سورة لقمان الآية ٦ " .

وجاء في السيرة الشريفة أن رسول الله ص سمع الشعر واستحسنه حتى فسى الغزل .. وكذلك في حياة كبار أئمة الدين مثل سيدنا مالك بن أنس نشهد صورا جميلة من تناول الحياة الرقيقة الممتعة ، فلقد ذكر عنه أنه كان يبدو دائما جليل المظهر حسن الثياب يتناول من الطعام أطيبه ، ويترنم بالشعر والحنان الغزل . وشاهد النبي ص رقص الأحباش وغنائهم ، وكانت ترافقه السيدة عائشة فقال لهم عندما تقاعدوا عن الغناء والرقص إجلالا لمقدمه " جدوا يا بني أرفدة ، حتى تعلم اليهود والنصارى أن في ديننا فسحة " وزفت من دار النبي جارية فقالت : " هلا بعثتم معها من يغنى لها ؟ " فأجابوا وبم يغنى يا رسول الله ؟ قال " تغنون فتقولون :

فحيوها نحبيكم

ما حلت بواديكم

لم تسمن عذارىكم

أتيناكم أتيناكم

ولولا الذهب الأحمر

ولولا الحنطة السمراء

وانتهر أبو بكر رضي الله عنه ابنته عائشة عندما رأى جارتين تغنيان فسى بيت رسول الله ، فقال له الرسول الكريم " يا أبا بكر إن لكل قوم عيدا ، وهذا عيدنا " . ويقول كثرة من أهل الفكر والدين بأن فن السماع أو فن الموسيقى من الفنون الجميلة التي لا غبار عليها ولا تحريم لشيء منها ، إلا ما كان ممتزجا بالخلاعة ، أو مثيرا للشبهات ، بل إن عمر رضي الله عنه مع تشدده وصرامته قال يوما لأبي عبيده بن الجراح وعبد الرحمن ابن عوف " دعوا أبا عبد الله فليغن من بنيات فؤاده " . وفعلا غنى أبو عبيد الله حتى كان السحر ، فقاموا للذكر والصلاة ، إن

فأين هو التحريم الصريح للموسيقى والغناء ؟ ... وهل سنأخذ التحريم بغير كلام الله وأحاديث رسوله ؟ لنأخذنا ؟؟ فنحن ظالمون ، ولئن وردت بعض الأحاديث وفيها إشارة شك قد وردت في مناسبات معينة ربما كان الغناء أو الأداء الموسيقي فيها مما تنكره الشريعة أو لا تبيحه ، كالغناء الماجن الذي لا تستطيقه أهل العفة والشرف ، أو الذي يخش الحياء أو يهدر الفضيلة ، فلا بد حينئذ أن يكون الموقف حياله موقف الاستنكار والازدراء والتحريم كما في الميتة ولحم الخنزير .

الموسيقى دراسة جادة لدى علماء المسلمين :

لو تتبعنا الموسيقى من حيث فلسفتها وتاريخها وآدابها وطبيعتها ، لرأينا أنها كانت دراسة جادة لدى الكثير من فلاسفة الإسلام وعلمائهم ، حتى لقد قال الإمام الشافعي: "الطرب عقل وكرم ، ومن لا يطرب فليس بعاقل ولا كريم" ، وقال أحد أئمة الصوفية " أن الفقير لا يسمع إلا عند الوجد " . واجتمعت الدراسات النفسية في مختلف العصور على أن الموسيقى والغناء مما يرقق القلب ، ويحرك الوجدان ، ويبعث البسمة والنشوة ، فيحد ذلك من أثقال الحياة ، أو يبعث الدمعة فيرق القلب ، ويستعد لاستقبال المواجهات والتأثر الباكي في خشية مع الله ، وما أشد وقع الآية الكريمة على قساة القلب في قوله تعالى : " ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة ، وأن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار ، وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء ، وأن منها لما يهبط من خشية الله " . ولطالما عمرت مجالس الخلفاء في صدر الإسلام والعصور الأموية والعباسية وما بعدها بالموسيقين والمغنيين ، بل إن مجالس السيدة سكينة بنت الحسين - رضي الله عنها - كانت تضم الموسيقيين والأدباء والشعراء ، وكذلك اشتغل بالعلوم الموسيقية فلاسفة مسلمون من أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي والفارابي والموصلی وابن سينا وغيرهم ، ولئن احتج البعض بأن الموسيقى والغناء من اللهو ، فإن كلمة اللهو لغة تدل على ما يتلهى به الإنسان عن عمل جاد ، ولهذا أطلق بعضهم على آلات الموسيقى " آلات الملاهي " بينما لا يدل أي نص لغوي على أن الموسيقى للهو ، واللهو موسيقى ، وقد خاطب القرآن الكريم نبينا عليه الصلاة والسلام بالآية الكريمة : " وأما من جاءك يسعى وهو يخشى ، فأنت عنه تلهي " وقد كان التلهي هنا وفي هذا المقام مقابلته أكابر القوم وسادتهم ، ولم يكن في الأمر مجلس غناء . وهنا نحن نرى أن الموسيقى منذ بداية عصر الإسلام كانت أداة للإعلام ، مبشرة بقدوم رسول الله إلى المدينة حيث خرج الأنصار بأطفالهم ورجالهم وشبابهم ونسائهم ينشدون ويغنون

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع جئت شرفت المدينة مرحبا يا خير داع
وبمثل ذلك سجل الشعر أيضا دولته في نثا الإعلام عن الإسلام ومبادئه محققا في ذلك قول الشاعر :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة العلا من أين تؤتى المكارم

ثانيا فنون الموسيقى والغناء:

بين الذين بحثوا في تاريخ الموسيقى العربية جدال طويل حول الأصول التي استقى منها الفن مقوماته ، ويتلخص هذا الجدل في أن بعضهم ، ومنهم المستشرق فون كرىمر ، يزعم بأن العرب مدينون بفنهم الموسيقى لليونسان والفرس وأنهم أخذوا الفن عن هاتين الأمتين في جملة ما أخذوا من أسباب الحضارة . أما أحمد أمين والدكتور محمود الحفنى المؤرخ الموسيقى العملاق فيذهبان إلى القول بأن معرفة العرب بالموسيقى والغناء أتت عن طريق آخر هو طريق الأسرى وأبناء الشعوب المفتوحة الذين توافدوا على الحجاز بكثرة في عصر الفتوحات الكبرى زمن الراشدين ، وحملوا معهم فنونهم الموسيقية والغنائية ، فتعرف عليها العرب واستعذبوها ليضيفوا عليها ويطوروها حسب تواقهم وواقعهم الحضارى .

كانت للعرب قبل الإسلام موسيقى لا شك أن عملية التزاوج الحضارى قد حملت للعرب فنون الأمم المختلفة التي انفتحوا عليها في تاريخهم الطويل ، وقد يكون صحيحا أن ما تم في المدينة عاصمة الدولة الإسلامية الجديدة من امتزاج شعوب مختلفة لها ماض حضارى عريق قد كانت له استطلاته في مجال الفن الموسيقى والغنائى ، ولكنه صحيح أيضا أن العرب في جاهليتهم ، وحين كانت مجتمعاتهم أقرب إلى الانغلاق منها إلى الانفتاح ، كانوا أصحاب فن موسيقى وغنائى استمد أصوله من بيئتهم قبل كل شيء ، وتلون بنوقهم ، وسائر تطورهم الحضارى . وليس ما نقوله هذا ، زعما باطلا أو عصبية قومية ، بل هو حقيقة يثبتها البحث العلمى الدقيق للأخبار التى يضمها كتاب الأغاني ، والتي لا تدع مجالاً للشك في صحة ما ندعى . فقد كانت بيوت أشراف الجاهلية تضم العديد من الجوارى المغنيات ، كما كانت هناك بيوت للقيان يقصدها الناس للسمع ، وليس حديث زيارة الشاعر النابغة الذبياني لأحد هذه البيوتات وغناء إحدى القينات بشجرة ، وإظهار ما فيه من أقوال ، إلا مثالا واحدا من كثرة من الأمثلة على ما ندعاه من وجود فن غنائى عربى اللغة والمضمون فى تاريخنا الجاهلى . والذي يزيد هذا الزعم قوة أنه ليس هناك من دليل واحد على أن قيان الجاهلية كن يتغنين بغير اللغة العربية ، كما أن أسماء هؤلاء القينات أو الجوارى المغنيات كانت أسماء عربية صرفة ، وهذا كله يقطع كل شك فى عروبة الفن الموسيقى قبل الإسلام .

كان الغناء عربيا فى الحيرة :

كانت مدينة الحيرة أشهر مركز من مراكز الغناء والموسيقى فى الجاهلية ، ورغم قرب هذه المدينة من فارس ، وما قد يستتبع هذا من تأثير الفن الموسيقى فيها بفن فارس وغنائها ، فإن قيانها كن يغنون بالعربية وليس بأى لغة غيرها . ويحدثنا صاحب الأغاني أن بنت عفرى ، أشهر قينات الحيرة ، كانت على معرفة واسعة بالشعر العربى المتداول فى أيامها لدرجة أنها كانت تغنى لزبائنها ما يطلبونه من قصائد قيلت فى مدح آبائهم أو ذم خصومهم ، وهذا دليل جديد على وجود فن موسيقى عند العرب قبل الإسلام .

ولما جاء الإسلام ، وانشغل العرب بهذا الحادث الضخم في تاريخهم ، وانساحوا في الأرض ينشرون ويعلون كلمة الله في كل بقاع الجهل والظلام ، كان طبيعيا أن ينشغل الناس عن الموسيقى و الغناء و غيرهما من أمور الدنيا ، وأن يلتفتوا للاضطلاع بما ألقى علي عاتقهم من واجب إقامة دولة الإسلام و ترسيخ دعائمها . فيما فتح الله عليهم من أرض ، فيتوقف فن الموسيقى و الغناء عن النمو و ينصرف عنه الناس إلى حين . و لا بد هنا من الإشارة السريعة إلى أن هناك أكثر من دليل علي أن الرسول الكريم لم يبد أي اعتراض علي ما كان يعرف بالحداء أو النصب ، و هما نوعان من أنواع غناء الركبان عرفهما العرب منذ القدم و ما زالا يلقيان إعجاب الذين يستعملون الجمال كوسيلة من وسائل النقل في الصحاري ، و النصب يشبه الحداء إلا أنه أرق منه . كما أنه ، عليه صلوات الله ، لم يكن ليعترض علي غناء برئ في عيد أو فرح ، و حادثته مع أبي بكر وجواري عائشة يوم العيد ، و جوابه لسيرين جارية حسان بن ثابت ، خير دليل علي هذا الموقف .

الغناء و الموسيقى في عهد الراشدين:

و ينتقل الرسول الكريم إلي جوار ربه ، و تقوم خلافة الراشدين و تتطور أساليب العيش ، و تتطعم حياة المجتمع بالوان جديدة جاءت من البلدان المفتوحة ، فيظهر هذا التطور و ذاك التجديد في جملة ما يظهر في ميدان الموسيقى و الغناء . ففي زمن الراشدين مثلا تظهر أنواع جديدة من الغناء لم تكن معروفة من قبل كالغناء الذي كان يعرف باسم " الغناء المتقن " ، و " الغناء الموقع " ، كما تظهر أوزان موسيقية جديدة كالوزن المعروف باسم " النقيض الأول " الذي اشتهرت به عزة الميلاء - أقدم من غني الغناء الموقع من النساء في الحجاز ، وأحسن ضربا يعود . و كانت معاصرة لعمر بن أبي ربيعة - وهكذا بدا فن الموسيقى و الغناء يتطور زمن الراشدين و يكتسب ألوانا جديدة من الأوزان والأصوات .

وقد عرفت هذه الفترة من تاريخ الموسيقى العربية تطورا جديدا ألا وهو ظهور عنصر المغنين الرجال الذي لم يكن موجودا من قبل بكثرة ، لقد كانت صناعة الموسيقى في الجاهلية و صدر الإسلام صناعة تحتكرها النساء في الأغلب والأعم ، و كان عدد قليل جدا من الرجال يحترف هذه المهنة ، فلما كان عصر الراشدين بدأت ، أسماء رجال مغنيين و موسيقيين تحتل مكان الصدارة في عالم الفن . كان طويس ، كما هو مقرر في تاريخ الغناء العربي ، أول مغن ذكر في الإسلام ، وهو الذي قدم للموسيقى العربية الوزن المعروف باسم " الهزج " ، كما أنه كان أول موسيقي في المدينة ادخل الإيقاع علي موسيقاه .

و يلي طويس في الشهرة و القدم مغن لم يتح له أن يعيش طويلا إلا و هو أبو جعفر سائب خاثر ، الذي كان في الأساس من بين في كسري ، و اشتراه عبد الله بن جعفر ، وينسب إليه صنع أول عود في المدينة . كانت الآلات الموسيقية عند العرب قبله تقتصر علي الدف و المزهر ، فلما جاء سائب صنع أول عود وعزف

عليه أثناء غنائه . ولسنا نعلم ما إذا كان عود سائب تقليدا لآلة موسيقية وجدت عند اليونان أو الفرس ، أم هل كانت مساهمة جديدة منه في عالم الآلات الموسيقية .

و بعد هذين الاسمين أخذت الأسماء تتزايد ، فكان نشيط ، و كان فند ، و كان الدلال ، و كان غيرهم من الذين بدعوا حياتهم الفنية زمن الراشدين و عاشوا ليشتهروا و يتربعوا مكان الصدارة في فن العصر الأموي . ويمكننا أن نجمل أهمية فترة الراشدين بالنسبة لتطور فن الغناء والموسيقى ، وما ساهمت به لتهيئة النهضة الفنية الزاهرة التي شهدها العصر الأموي ، بالنقاط التالية :

أولا : أن الرواد الأوائل الذين أسسوا مدرسة الحجاز الموسيقية التي اشتهرت ووصلت إلى أوج مجدها في عصر بني أمية عاشوا وبدعوا حياتهم الفنية زمن الراشدين .

ثانيا : ظهور المغنيين المحترفين من الرجال و تسلمهم مهمة تطوير الموسيقى العربية و دفعها في معارج التقدم ، وإبداعهم أوزانا جديدة من الغناء لم يعرفها متقدموهم .

ثالثا : رعاية بعض الأشراف ، منذ خلافة عثمان ، للفن و الفنانين و مساهمتهم مساهمة جدية في حمايته و نصرته و تشجيع القسائمين عليه ، ورفع الأذى عنهم . و لولا هذه الرعاية و الحماية لعاني الفن و الفنانون الكثير من أذى المتزمتين الذين اعتبروا الغناء أحد الملاهي و ربطوه ربطا وثيقا بالخمير والزنا .

رابعا : وأخيرا فقد كان لتدفق أبناء الشعوب المفتوحة في هذه الفترة علي الحجاز بشكل اسري و موال و جوار وإماء ، أثره الضخم في إخصاب الفن الموسيقي العربي وإغناء محتواه ، كما كان له أثره في بقية مجالات الحياة الاجتماعية . و هكذا يمكننا أن ننهي إلى القول بأن القواعد الحقيقية لفن الموسيقي و الغناء قد أرسيت زمن الراشدين ، وأن كل شيء قد تهيأ للعصر الأموي كي يقطع الثمار الوفيرة .

الترف في العصر الأموي مرآة للفنون :

لعل أهم ظاهرة تميز العصر الأموي (٤١-١٣٢ هـ) أن مدن الحجاز ، المدينة و مكة فقدت زعامتها السياسية ، التي تمتعت بها طوال حكم الخلفاء الراشدين ، فقد كانت المدينة العاصمة تتبعها الولايات ، أما في هذا العصر فقد أصبحت العاصمة دمشق و أصبح الولاة يختارون لمدن الحجاز بعد أن كانت هي التي تختار ، ولم يقف الأمر عند ذلك ، فقد أخذت تدفع إلى دمشق خراجها من الحنطة والتمر .

و قد ولي معاوية في الفترة من (٤١-٦٠ هـ) مروان بن الحكم كاتب عثمان بن عفان و مشيره علي المدينة ، ثم أقاله ، وولي عليها سعيد بن العاص ، ثم عزله ، وولي مروان ثانية . و يستطيع من ينظر في مختتم السنين في الطبري أن يجد أسماء الولاة الذين تولوا عليها طوال العصر الأموي ، وأكثرهم من بيست

بني أمية ، و لم يول عليها من الأنصار سوى ابن حزم في عهد سليمان بن عبد الملك و عمر بن عبد العزيز .

و كانت المدينة طوال العصر الأموي تقف موقف المعارضة من بني أمية . و من المعروف أنه لما استولوا بني أمية علي الخلافة قامت معارضة واسعة ضدهم ، إذ كانوا من سلالة أشراف مكة في الجاهلية ، و لم يسلم أكثرهم إلا بعد فتح مكة ، فكان كثير من المسلمين يرون انهم غاصبون للخلافة . و انتشرت هذه الفكرة في العراق و الحجاز ، أما العراق فقد كان فيه الخوارج و الشيعة و الموالي . وفي العصر الأموي نجد أولاد الصحابة يخلفونهم علي الثراء و الأموال و القصور ، وقد دون عمر ديوان العطاء و أصبح لكل شخص في المدينة عطاء مميز به . و انتقلت عاصمة الخلافة إلى دمشق و مع ذلك ظلت المدينة لا تحرم من أموال و خيرات الفتوح ، فقد روي عن الوليد بن عبد الملك الذي فتح في عهده الأندلس ، كما فتح شطر كبير من الهند أنه زار المدينة ، و قسم فيها رقيقا كثيرا بين الناس ، كما قسم أنية من الذهب و الفضة ، و قسم أموالا ، و معروف أن معاوية وضع نصب عينيه استرضاء خصومه بالمال ، فكان يكثر من عطايا علي كل من يفد عليه من المدينة . و تبع معاوية غيره من خلفاء بني أمية في هذا التقليد ، يريدون بذلك أن يصطنعواهم لأنفسهم ، و أن يتقوا موجدتهم و غضبهم . و كان بيت بني هاشم علي رأس البيوت التي تستقبل استقبالا كريما في دمشق ، فكان معاوية إذا وفد عليه أحد منهم وصله بالجوائز ، و يروي أن الحسن وفد عليه فأجازه بمائة ألف ، و ذهب معاوية ، وجاء يزيد فاستن سنة أبيه في اصطناع الناس بالمال ، و قد أعطي عبد الله بن جعفر بن أبي طالب أربعة آلاف درهم ، و بعث إليه عثمان بن محمد بن أبي سفيان عامله علي المدينة و فدا منها ، فأحسن إليهم ، و أعظم جوائزهم و أعطى كلا منهم مائة ألف درهم ، و وفد عليه عبد الله بن حنظلة زعيم الأنصار في المدينة و معه ثمانية بنين فأعطاه مائة ألف درهم ، و أعطى لكل واحد من بنييه عشرة آلاف بخلاف كسوتهم .

ولما تبعت المدينة عبد الله بن الزبير كان شحيحا ، ولكن أخاه مصعبا كان جوادا كريما ، فلما ولاه أخوه علي العراق كان يصل أهل المدينة ، و قد أعطى عاصم بن عمر ستة عشر ألف دينار ، و أعطى عبد الله بن جعفر ضعف ذلك . و يروي أنه أهدي صديقا له في المدينة وهو عبد الله بن أبي فروة نخلة كانت لكسري مصنوعة من الذهب و من اللؤلؤ و الجواهر و الياقوت الأحمر و الأخضر ، و قد قومها الخبّراء لمصعب بألفي ألف دينار ! فكان ابن أبي فروة أيسر أهل المدينة .

ولما استقامت الخلافة لبني مروان أخذوا يقطعون السنة الناس و علي رأسهم أهل المدينة بالمال ، و كان خلفاؤهم يذهبون أحيانا إليها و يقسمون الأموال علي نحو ما صنع الوليد ، و قد زارها سليمان بن عبد الملك سنة ٩٧ هـ فقسم فيها أموالا و فرض لقريش أربعة آلاف فريضة . و مهما يكن فإن كثيرين من أهل المدينة اتسع بهم الثراء في العصر الأموي اتساعا شديدا بفضل الفتوح و بفضل أموال خزائن

دمشق وهكذا كان أهل المدينة في يسار ونعمة طوال العصر الأموي ، وكان يقترن بهذا الثراء ضروب واسعة من الترف لم تعرفها المدينة قبل هذا العصر . وما من ريب في أن بيوت بني هاشم وبني أمية والزبيريين والمخزوميين دخلها السترف ، فبين أيديها المال الكثير الذي يهين لها كل ما تريد . ولعل خير من يمثلهم في هذا العصر عبد الله بن جعفر ابن أبي طالب ، وكان جسودا سمحا ، فكان يعطي الشعراء عطايا كثيرة . ويقول صاحب الأغاني أن أهل المدينة كان يقترض بعضهم من بعض إلي أن يأتي عطاؤه . ويقول الرواة أن الحجاج تزوج ابنته فأمهرها تسعين ألف دينار . ونحن لا نكاد نمضي في العصر الأموي حتى نجد أهل المدينة قد عرفوا كثرة الألوان في الأطعمة ، وأكلوا في أواني الذهب والفضة .

وعرفوا التمتع في الملابس فاتخذوا الخز والديباج والإستبرق . و تغيرت ثياب نساء المدينة فكن يلبسن الديباج والحرير ، والقطن والكتان ، وكن يلبسن الثياب المعصفرة ، والرقيقة الشفافة . ولم يقف الأمر عند النساء فقد أخذ الرجال يلبسون المضرجات والممصرات والملونات ، ويروي أن أول من لبس الطيلسان في المدينة جبير بن مطعم ، وكان فتية بني مروان يرفلون في القوهي والوشي كأنهم الدنانير الهرقلية ، وأشتهر عبد الله بن جعفر بلبس الخز ، وكان عمر بن عبد العزيز وهو وال علي المدينة ، يلبس الثوب بأربعمائة دينار ، فيقول ما أخشنه وأغلظه . وكانوا يستخدمون الطيب ويكثرون منه ، ويروي عن هارون بن صالح أنه قال : " كنا نعطي الغسال الدراهم الكثيرة حتى يغسل ثيابنا في أثر ثياب عمر بن عبد العزيز من كثرة الطيب فيها ، يعني المسك " ، وكان ذلك في ولايته علي المدينة وقبل أن يتزهد ، وعمر إنما كان يجاري شباب المدينة في طيبه ومسكه .

و بالغ أهل المدينة في حلهم وجواهرهم ، فكان النساء يتحلين بالؤلؤ والياقوت ، وأشتهرت السيدة عائشة بنت سعد ابن أبي وقاص بزینتها مسن قلاند الذهب . كما أشتهرت السيدة سكينه بنت الحسين بأنها كانت تنقل ابنتها بالحلي واللالئ ، وقلد الرجال النساء فكانوا يتخذون مثلهن الحلي والجواهر . ولا شك أن هذا كله إنما تم تحت تأثير الحضارة الجديدة التي دخلت المدينة والتي أخذ أهلها يغرقون فيها إلى أذانهم ، فهم يرصعون حياتهم ويحيلونها حلية وزينة خالصة .

وكما كان الرجال مترفين كانت النساء مترفات ، ولعل ترفهم كان أوسع من ترف الرجال ، حيث طبع المرأة الميل إلى التأنق والزينة . وخير من يمثل نساء المدينة المترفات في هذا العصر سيدتان ، هما : السيدة عائشة بنت طلحة والسيدة سكينه بنت الحسين . وكانت السيدة عائشة إذا حجت ، ذهبت ومعها ستون بغلا عليها الهودج والرحائل ، فتعرض لها عروة بن الزبير فقال :

عائشة يا ذات البغال الستين أكل عام هكذا تحجين

وقد قالوا أن مصعبا أهداها ثمانى حبات من اللؤلؤ قيمتها عشرين ألف دينار . فلما دخل عليها ليقدّم هديته وجدها نائمة ، فأيقظها ، فلما رأت الهدية لم تعن بها ، وقالت : كان النوم أحب إلي .

ومن خير ما يصور ترفها ما يروي عنها من أنها حجت ، ورمت الجمار ، فسقطت من يدها الحصاة السابعة ، فرمت بخاتمها ! ويروي الرواة أن سكينه بنبت الحسين توفيت فلم تدفن في اليوم نفسه فاشترى لها عودا من الطيب بأربعمائة دينار ظل مشتعلا بجوارها طوال الليل حتى يعبق الجو من حولها بالعطر . و أكبر الظن أن ما يروي عن السيدة سكينه إنما هو رمز لترف البيئة ، فقد كانت المدينة رجالها و نساؤها في العصر الأموي ، غارقة في ألوان الترف و أصباغ النعيم .

بعض فنون اللهو :

و هذه الحياة المترفة لأهل المدينة في العصر الأموي اقترن بها فراغ واسع ، و سرعان ما نجد في المدينة دورا خاصة بالغناء يقصد إليها الناس لسماعه . ولم يكن الغناء كل ملاهيهم ، فقد لهوا بطيران الحمام كما لهوا بالنرد و الشطرنج .

و طبيعي أن تشيع بعض فنون اللهو في المدينة بعامل ما كان هناك من فواغ و ثراء و تحضر و ترف . و شاع حينئذ لهو من نوع آخر هو الإضحاك ، فيوجد من الناس من يتخذ أناس يضحكونهم و يملئون جوهم بالسرور . و كسان أشعب مضحك المدينة في هذا العصر و كان أهل المدينة يتناقلون فكاهات أشعب ، كما كانوا يتناقلون فكاهات مضحك آخر يسمى الناضري . و لا شك أنهما كانا يشيعان في المدينة جوا مرحا ، كله الضحك و الهزل .

و يجئ العصر الأموي فتتجه حياة بعض أفراد المجتمع اتجاهها لا ينسجم تمام الانسجام مع الخطوط التي رسمها الإسلام لاجتماعه الأمثل ، و يبتعد العديسد من الناس عن الجدية و التزمت في معاشهم و تعاملهم اليومي ، و يحتل اللهو ركنا هاما في حياتهم اليومية فينصرفون إلى السماع و اقتناء الجوارى و المغنيات يملئون بذلك فراغهم عن جلائل الأعمال . و في رأينا أن لهذا التحول فسي حياة بعض الأشراف و غيرهم أسبابه ، و دوافعه وأنه لم يأتى عفوا أو نتيجة لصدفة . فقد شهد العصر الأموي نتيجة الفتوحات الكبرى التي قامت زمن الراشدين ، و ما رافقها من تدفق أموال الغنائم و الفئ ، نشوء طبقة أرستقراطية غنية تتمتع برفه مادي تحررت معه من فكرة الخوف من المستقبل أو السعي وراء لقمة العيش . وكان العديد من أفراد هذه الطبقة عاطلين عن العمل ، أما بطبيعتهم ، أو نتيجة لما فرضته السلطات الحاكمة من حظر جمد نشاطهم السياسي و أقصاهم عن المساهمة في أي نوع من أنواع النشاط السياسي أو الحكومي أو العسكري . و هذا الحظر السياسي الذي فرضته السلطة الأموية الحاكمة علي فئة كبيرة من أشراف الحجاز انقاء لما قد يجره نشاطهم من تعريض سلطان البيت الحاكم لهزات أو أزمات ، بالإضافة إلى ما كان بيد هؤلاء الأشراف من ثروات تدفقت عليهم منذ أيام الفتوحات الكبرى ، وقر لهم الفراغ و المال اللذين هما الشرطان الأساسيان اللذان يعددهما الشاعر العربي و يجعلهما السبيل الحتمية التي تقود المرء إلى حياة اللهو و المجون .

موسيقى الأسرى و الموالى :

إلى جانب الفراغ و المال ، فقد تهيأت في هذا العصر للفن نفسه عناصر مواتية ساعدت علي ازدهاره و بلوغه مرتبة من النمو ، و أهم هذه العناصر هي تعرفه علي فنون الأمم المجاورة و امتزاجه بها عن طريق الأسرى و الموالى من البناء هذه الأمم الذين دخلوا في حوزة المسلمين ، و الذين حملوا معهم في جملة ما حملوا موسيقاهم و غنائهم ، فاغتني الفن العربي بتجارب الأمم الأخرى و تطور و ارتقي بتماسه معها و أخذه منها . فالمجتمع الأموى إذن كان يضم في جنباته التربة الصالحة التي ستنتبت فنا مزدهرا تتوفر له كل عناصر النجاح و التقدم .

كان أهم مظاهر الازدهار الفني في زمن بني أمية كثرة عدد المشتغلين بالموسيقى و الغناء من الرجال و النساء . وهذه الكثرة في الغدد دليل واضح علي انتشار عادة السماع و ازدياد الشغف بالغناء . و قد ذهب أحد أنصار الغناء في زمن بني أمية ، و هو رجل علم و فقه و خبرة ، علي زعم صاحب الأغاني ، إلى حد القول بأن للغناء سلطانا كبيرا علي الروح و أنه معين علي العبادة و وسيلة للتقرب إلى الله . و كدليل علي كثرة المشتغلين في صناعة الغناء في هذه الفترة من تاريخ الموسيقى العربية ، يمكننا أن نذكر أن صاحب الأغاني يعدد أسماء ثلاثين مغنيا من الرجال و خمسين مغنية من النساء كانوا يقطنون المدينة في وقت واحد ، و خرجوا جميعا لوداع المغنية جميلة حين خرجت للحج إلى مكة و ساروا في موكبها .

الأشراف تحمي الفن و الموسيقى و أهله

و قد ساعد المشتغلين بالفن كثيرا في هذه الفترة أن يرعى فنهم و يحميهم سادة أشراف من أمثال عبد الله بن جعفر و سكينه بنت الحسين و حمزة بن عبد الله ابن الزبي و ابن أبي عتيق و غيرهم كثير ، ممن له أكثر من موقف في حماية الغناء و المغنيين و دفع الأذى عنهم و رفعهم فوق مستوى الحاجة أو الفاقة المادية . و كان المغنون من جهة أخرى لا يألون جهدا في تحبيب الناس بفنهم و الدعاية له حتى أنهم كانوا يستغلون مواسم الحج و ازدحام الركبان في طريقها إلى مكة لينشدوا صوتا أو لحنا يجمع الناس إليهم و يشوقهم إلى طلب الزيادة .

و يقول صاحب الأغاني في حديثه عن المغني " ابن عائشة " ما نصه : وقف ابن عائشة في موسم " الحج " ثم اندفع يغني .. فحبس الناس و اضطربت المحامل و مدت الأبل اعناقها و كانت الفتنة تقع ، فأتى به هشام بن عبد الملك فقال : " يا عدو الله أردت أن تفتن الناس " فأمسك عنه و كان ثياها . فقال له هشام : ارفق بتيهك ، فقال ابن عائشة : حق لمن كانت هذه قدرته علي القلوب أن يكون ثياها .

و يقول صاحب الأغاني عن المغني " الغريض " علي لسان بعض أهل مكة : " ما نعرف اليوم أحدا احسن غناء من الغريض ، و يدلك علي ذلك أنه يعترض بصوته الحجاج و هم في حجتهم فيصغون إليه " . و لصاحب الأغاني في أغانيه قصص كثيرة مشابهة عن ابن سريج و معبد و غيرهما من مغني العصر الأموى .

و كان أغلب مغني العصر الأموي من الموالي ، و لعل السبب في هذا أن عرب هذه الفترة كانوا ينظرون إلى مختلف الصناعات ، و منها الغناء ، نظرة احتقار ، لذلك كانت الصناعات في الغالب بيد الموالي من أبناء الشعوب المفتوحة . و إذا استعرضنا أسماء من أشتهر من المغنيين في هذا العصر لأمكننا أن نؤكد هذه الحقيقة . فابن مسحج كان مولي لبني جمح علي زعم ، أو بني مخزوم ، علي زعم آخر . و قيل الأمر نفسه عن ابن محرز الذي كان مولي لبني عبد الدار ابن قصي . وابن سريح مولي بني نوفل ابن عبد المطلب أو بني الحارث بن عبد المطلب . ومعبد مولي عبد الرحمن ابن قطن . وابن عائشة مولي الكثير بن الصلت الكندي . و يونس الكاتب المولي ذو الأصل الفارسي و الغربض المولي البربري و غيرهم . علي أنه كان هناك عدد ضئيل جدا من العرب ممن احترف الغناء منهم مالك ابن أبي السمح الطائي ، و هو عربي أصيل يمت بنسبة إلى بني طيء من جهة الأب ، و بني مخزوم من جهة الأم . و حنين بن ملوع الحيري و هو نصراني من الحيرة من بني الحارث بن كعب . و إذا أمكننا أن نعثر علي عربي بين المغنيين الذكور الذين مارسوا الفن في العصر الأموي ، فإن جميع من احترف هذه المهنة من النساء كن من الإماء أو الجواري المغنيات ذوات الأصل العجمي ، و لا نسمع مطلقا اسم عربية حرة احترفت هذه الصناعة .

و تجدر الإشارة هنا إلى أن فن الموسيقى و الغناء في هذا العصر أصبح صناعة يحتاج أربابها إلى دراسة و تدريب و موهبة تؤهلهم لممارستها . كما تؤهلهم دخول البيوتات و معايشة أربابها و ما يستتبع ذلك من أدب و ظروف معرفة بالآداب و قول الشعر ، و حسن السلوك و التصرف . و قد عرف الحجاز العديد من المدارس الفنية يرسل إليها الأثرياء جواريهم ليتدربوا علي الغناء و العزف و آداب المعاشرة . و كان يدير هذه المدارس أساطين الفن من المغنيين ، من أمثال طويس و معبد و ابن سريح و ابن محرز و غيرهم . و كان كبار المغنيين يرتحلون إلى البلدان المختلفة للاطلاع علي فنونها و الأخذ عن أساليبها و التزود بزاد يرفع من قدرهم و يزيد في معرفتهم . و قد ساهمت الفرق الأجنبية التي كانت تزور الحجاز بين الفينة و الفينة في رفع المستوى الفني .

المدينة أهم مراكز الغناء في العصر الأموي :

عنيت الحجاز بالغناء في العصر الأموي فقد طلبه الأشراف واهتموا به حتى أصبح إقليمهم أشهر الأقاليم العربية ، وفي كتاب " الأغاني " نصوص كثيرة تسدل على أن أهل العراق لم يكونوا يعجبون بالغناء ، مع أن أحد وعاظهم ، وهو الحسن البصري ، أثر أنه قال : نعم العون الغناء على طاعة الله ، يصل الرجل به رحمه ، ويواسي صديقه . أما الشام فإنها أيضا لم تعن بالغناء في أوائل هذا العصر ، إذ كان معاوية لا يعجب به وقد اضطر عبد الله بن جعفر أن يقدم له مغنيا علي أنسه شاعر ، وأول من أهتم بالمغنيين من بني أمية يزيد بن معاوية ، فقد طلبهم من المدينة ، وذهب إليه " سائب خاثر " مولي عبد الله بن جعفر . و كانت المدينة

أسبق مدن الحجاز إلى العناية بالغناء ، فقد رأينا أنها أخذت تعنى به منذ عصر عثمان ، إذ ظهر "طويس" و "قند" و غيرهما .

ونحن لا نسمع عن مغن أجنبي في مكة في أثناء عصر الخلفاء الراشدين ، ولعل في هذا ما يؤكد أن المدينة سبقت إلى العناية بالغناء ، لأنها هي التي سبقت إلى الثراء من الفتوح ، وسبقت إلى اتخاذ الرقيق ، وكانت عاصمة المسلمين ، فأسرعت إليها هذه الموجة من موجات الترف . ومع ذلك فإن مكة لم تلبث أن عنيت بالغناء فظهر عندها " ابن مسجح " وتلاميذه . إلا أن المدينة ظلت المركز الأول في الحجاز للغناء و المغنيين ، ولذا نجد خلفاء دمشق يطلبون مغنيين من المدينة ، كما أن مكة نفسها تطلب مغنيين من المدينة .

ولقد امتازت المدينة في الغناء بسبب كثرة الموالى فيها منذ عصر الخلفاء الراشدين ، وساعد على ذلك أن أشرفها ونبلائها كانوا يطلبونه ، بل نرى منهم من جعل داره أشبه بدار للمغنيين ، على نحو ما هو معروف عن عبد الله بن جعفر سيد بني هاشم ، فقد كان الناس يؤمون داره لسماع ما بها من المغنيات و المغنيين . و يحكي أنه لم يبق أحد في المدينة إلا وكان يعجب بالغناء حتى ليقول صاحب الأغاني أن الغناء في المدينة لا ينكره عالمهم و لا يدفعه عابدهم .

و استمرت المدينة مشهورة بذلك حتى العصر العباسي ، إذ نرى أبا يوسف يقول لبعض أهلها : ما أعجب أمركم يا أهل المدينة في هذه الأغاني ! ما منكم شريف و لا دني يتحاشى عنها . و يروي أبو الفرج أن العقيق كان إذا سال وأخذ المغنون يلقون فيه أغانيهم لم تبقى في المدينة مخبأة ، و لا شابة و لا شباب و لا كهل ، إلا خرج يبصره . وأخذ المغنون يألون طبقة مميزة في العصر ، بسبب رقي فنهم ، لا بسبب احتقار العرب لصنعتهم ، فالعرب يطلبون الغناء ، و برع فيه مغن معروف هو " مالك بن أبي السمح الطائي " . و حدث حسين ابن دحمان الأشقر - إن صح حديثه - قال : (كنت بالمدينة ، فخلا لي الطريق وسط النهار فجعلت أتغنى :

ما بال أهلك يا رباب خـزرا كأنهم غضـباب

قال : فإذا خوخه قد فتحت ، و إذا وجهه قد بدى ، تتبعه لحية حمراء . فقال : يا فاسق أسأت التادية ، و منعت القائلة ، و أذعت الفاحشة ، ثم اندفع يغنيه ، فظننت أن طويسا قد نشر بعينه ، فقلت له : أصلحك الله من أين لك هذا الغناء ؟ فقال : نشأت ، و أنا غلام حدث ، أتبع المغنيين و أخذ عنهم ، فقالت لي أمي : يا بني أن المغني إذا كان قبيح الوجه لم يلتفت إلى غنائه ، فدع الغناء ، و اطلب الفقه فإنه لا يضر معه قبح الوجه ، فتركت المغنيين و اتبعت الفقهاء .. فقلت له : فتعد جعلت فدائك . فقال : لا ، و لا كرامة ، أريد أن تقول : أخذته عن مالك بن أنس ، و إذا هو مالك بن أنس ، و لم أعلم .

و لعل في ما تقدم ما يدل على أن العرب كانوا يقدرّون الغناء و أخذ يظهرون فيهم عنصر الرجال من الموالى ، و لم يكن هذا العنصر معروفا في العصر

الجاهلي ، إنما كان المعروف عنصر القيان ، و قد تميزوا بأنهم كانوا من المختلئين ، تذهب مذهب النساء ، فتلبس ملابسها ، و تقلدها في عاداتها . و أول محترف للموسيقى و الغناء في المدينة كان من هذه الجماعة ، و هو طويس .

علي أن موجة الغناء لم تلبس أن اتسعت ، فشملت جماعات من العرب أنفسهم ، بحيث نرى عمر ابن عبد العزيز ، وهو وال علي المدينة ، يصنع مجموعة من الأصوات يسجلها له صاحب الأغاني فمع مضي الزمن أصبح الغناء في المدينة عملاً شريفاً بحيث نجد العرب الموالي المقتازين يقبلون عليه ، فكيف مالك ابن أبي السمح الطائي يحترف الغناء ، وكان البردان ، وهو مولي يحترف الغناء كذلك ، و كان مقبول الشهادة . و كان دحمان صالحاً كثير الصلاة ، و هو من المدينة ، و هكذا كان فقيه المدينة مالك بن انس - أن صح الخبر - يحترف الغناء ، و كذلك كان قاضي المدينة ابن حنطب ، ووالي المدينة عمر بن عبد العزيز . و يظن الإنسان أنه لم يبق في المدينة أحد إلا و كان يتغنى ، فإن لم يتغنى ، كان يستمع إلى الغناء و يعجب به . و قد عقد صاحب الأغاني فصولاً طويلة في كتابه ، و أهتم بتسجيل أخبارهم ، و علي رأسهم طويس و سائب خاثر و الدلال و معبد و ابن عائشة و مالك ابن أبي السمح الطائي و يونس الكاتب و دحمان و عطرده ، و غيرهم كثير .

أما النساء فكان علي رأسهن " عزة الميلاء " . و كان لها دار يقصدها أهل المدينة لسماع الغناء . و يلي عزة " جميلة " ، و كان لها الدار الكبرى للغناء فتي المدينة و يروي صاحب الأغاني أنها خرجت تحج ، و يصنف موكب حجتها . خرجت جميلة في مهرجان يضم مجموعة من شعراء المدينة علي رأسها الأخووض كما يضم مجموعة من المغنيات ، أما المغنون فكان علي رأسهم " هيث " و " الدلال " و " طويس " و " برد الفؤاد " و " تومة الضحى " ، و " قند " ، و " رخصة " و " الهبة - الله " و " معبد " و " مالك " و " ابن عائشة " و " نافع بن ظبورة " و " بديح المليخ " و " نافع الخير " ، أما المغنيات فكان علي رأسهن " القرهة " و " عزة الميلاء " و " حبابة " و " سلامة " و " خليدة " و " عقيلة " و " الشماسية " و " فرعة " و " بليلة " و " لذة العيش " و " سعيذة " و " الزرقاء " ، و كان في ركبها لأهل المدينة من القيان زهاء خمسين قبيلة . و لما دنا هذا الركب من مكة استقبله مغنوها و علي رأسهم " ابن مزاج " و " ابن سريج " و " الغريض " و " ابن محرر " كما استقبله شعرائها و علي رأسهم " عمر بن أبي ربيعة " .

وينقل أبو الفرج هذا الخبر عن " يونس الكاتب " ، وهو أول من ألف في الغناء ، و أحد شهود المهرجان ، فصاحب الأغاني يروي أن جميلة غنت أمام عبد الله بن جعفر و جماعة كانوا معه بدون ستارة ، إذ ظهرت أمامهم هي و جواريتها ، وكذلك يروي أن عزة الميلاء غنت في بيت سكنية بنت الحسين بدون ستارة . و يظهر أن الستارة كانت توضع إذا اجتمع الرجال و النساء للسماع ، ففني أخبار عائشة بنت طلحة أنها أقامت حفلاً دعت فيه نبيلات قريش و نبلاتها ، و غنت فني هذا الحفل عزة الميلاء ، وكانت هناك ستارة تفصلها هي و النساء عن الرجال . و واضح أن الستارة اتخذت من أجل النساء لا من أجل عزة .

الغناء يصبح فنا له مصطلحاته وتقاليده

إن الجماعات التي احترفت الغناء حولته إلى فن له مصطلحاته وتقاليده . وكان أول فعل طويس . فقد قال صاحب الأغاني : إنه أول من غنى الغناء المتن ، وصنع الهزج والرمل في الإسلام . ولا ريب في هذا الغناء المتن يخالف الغناء العربي القديم ، الذي كان يعتمد على عروض الشعر ونوع المغنى ، ويقول ابن الكلبي إن غناء العرب قديما كان على ثلاثة أوجه : النصب و السناد و السهزج ، فأما النصب فهو أغاني الركبان والقينات ، وأما السناد فهو أنغام ثقيلة ، وأما الهزج فهو غناء خفيف . وروى بجانب ذلك أن عزة الميلاء أول من غنت من النساء الغناء الموقع المتن . وأخذ هذا الغناء الموقع ينوع إلى ستة ضروب وهي : ثقيل أول ، وثقيل ثان ، وخفيف الثقيل ، ورمل ، وخفيف الرمل ، وهزج . وهي ضروب ترجع إلى نوع النقرات ، فقد تكون ثقيلة ، والثقيلة على ألوان ، وقد تكون خفيفة ، والخفيفة على ألوان أيضا . وقد ميزا بجانب ذلك مجرى الصوت بحسب الأصابع ، فقالوا ثقيل أول بالوسطى ، وخفيف ثقيل بالسبابة وخفيف رمل بالبصير ، أو يقولون رمل بالسبابة في مجرى البصير ونحو ذلك مما نقرأه في الأغاني منسوبا إلى مغنى العصر . ولعل من الطريف أن نلاحظ هنا أن هذه المصطلحات تكونت تحت أيدي الموالى ، فأبو الفرج يذكر أنه كان هناك إماء صناعات لحضرته عبد الله بن عامر وإلى البصرة في عصر عثمان ، وكان لهن يوم في الأسبوع يغنين فيه الناس ، وربما تأثر بهن طويس ، على أنه ذكر مغنيا فارسية ، يسمى نشيطا ، اشتراه عبد الله بن جعفر ، وكان يغنى في المدينة الغناء الفارسي ، ويقول أن سائب خاثر أخذ عنه غناؤه الفارسي ، كما أخذ هو عن سائب خاثر الغناء العربي . وفي ترجمة عزة يقول أبو الفرج إن نشيطا وسائب خاثر قدما المدينة ، فغنيا أغاني بالفارسية ، وأخذت عزة عنهما أنغاما ، وألفت عليها ألحانا .

وأحتذى مغنوا مكة حذو مغنى المدينة في التأثر بالغناء الفارسي ، فأبو الفرج يروى أن ابن مسجح أقدم المغنين هناك أستمع إلى الفرس يغنون ، وهم بينون المسجد الحرام في خلافة ابن الزبير ، فنقل غنائهم من الفارسية إلى العربية . ويقول إن عود ابن سريج كان على صنعة عيدان الفرس ، وإنه أول من ضرب بالعود الفارسي في مكة على الغناء العربي . ويروى أبو الفرج أيضا أن ابن محرز ذهب إلى فارس ، فتعلم ألحان الفرس ، وكذلك ذهب إلى الشام فتعلم ألحان الروم و ألف بين ذلك ، ونقله إلى الغناء العربي . وإذن فهناك صلة مؤكدة بين الغناء العربي الذي شاع في المدينة ومكة ، وبين الغناء الفارسي والرومي . ولعل من طريف ما يلاحظ أن المغنين مع أنهم كانوا من الأجانب لم يولدوا في بلادهم ، وإنما ولدوا في بلاد العرب ، أو على الأقل نشأوا فيها ، ماعدا مغنيا واحدا هو نشيط الفارسي .

وأيضا فإن هؤلاء المغنين الأجانب ، كانوا يبدون دائما بالغناء العربي ، ثم يتعلمون الغناء الأجنبي بعد ذلك كما تعلم ابن محرز في بلاد الفرس و الشام . ومصطلحات الغناء نفسها في هذا العصر التي تترد في كتاب الأغاني كلها من

الألفاظ العربية . وإن هذا كله ما يشير إلى أن التأثير الأجنبي لم يكن واسعا . وأيضا فإن الآلات الموسيقية التي تتردد مع المغنيين الأمويين أكثرها قديم من مثل الصنج والمظهر والقضيب والدف والطبل والمزمار وحتى العود والطنبور يظن أنهما عرفا في العصر الجاهلي .

وقد نقل العرب بعض الحان من غناء عمالهم الذين استخدموا في بناء الكعبة وبناء بعض القصور . وكان منهم نشيط الفارسي . ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول أن العرب استعاروا نظريتهم في الغناء الفارسي . وأما ما يزعمه ابن خرداذبة من أن العرب نقلوا الإيقاع منهم ، فليس عليه دليل ، خاصة إذا عرفنا أن الفرس لم يكونوا يعرفون نظرية الوزن في الشعر ، فإن هذه النظرية إنما انتقلت إليهم من العرب على نحو ما هو معروف في تاريخ اللغة الفارسية الحديثة . وربما كان من أوضح الأدلة على ما نزعناه أن الحيرة ، وهي أقرب إلى بلاد الفرس من المدينة ومكة ، لا نجد لها تأخذ شيئا واضحا من الغناء الفارسي ! وكان من المعقول أن تكون أسرع إلى التأثر بالغناء الفارسي ، ومع ذلك فإننا لا نجد فيها هذا العصور سوى النصب الذي عرف عند العرب منذ العصر الجاهلي ، ولذلك لم يدون شيئا من غناء أهلها . ولعل في هذا كله ما يدل على أن العرب لم ينقلوا من الفرس ولا من الروم نظريتهم الغنائية ، إنما نقلوا بعض الألحان وبعض الأنغام وبعض الأدوات الموسيقية وخاصة في العصر العباسي ، وقد عرض "المسعودي" لهذه الآلات في كتابه "مروج الذهب" بالتفصيل .

ومن يقرأ أخبار جميلة في الأغاني يلاحظ أن الغناء كان في بيتها بمصاحبة جوقة كبيرة تضرب على العידان والأوتار ، تبلغ خمسين شخصا ، وكانت تضرب في أثناء غنائها ، وعرف كذلك الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنه جلست يوما ولبست برنسا طويلا ، والبت من كان عندها برانس دون ذلك ... ثم قامت ، ورقصت وضربت بالعود ، وعلى رأسها البرنس الطويل ، وعلى عاتقها بردة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفي يد كل منهم عود ، يضرب به على ضرب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها ، ثم دعت بثياب مصبغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك ثم ضربت بالعود وتمشت ، وتمشي القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد .

و الحق أن الغناء في المدينة بلغ فيها في أثناء هذا العصر الأموي كل ما كان يحلم به العرب . ولعلنا لا نعجب حين نسمع عن تأثر الناس بغناء يفوق الوصف ، إذ كان بعضهم يخر مغشيا عليه ، وكان بعضهم يصفق و يرقص . وقد سسمع ابن أبي ربيعة صوتا من جميلة فبلغ به سحر الصوت أن شق جيب قميصه إلى أسفله ، و هو لا يدري . وكان آخر إذا سمع جميلة فلا يملك عينه من البكاء . و يروي أن قاضي المدينة محمد بن عمران التيمي استمع يوما إلى جارية عنده ، تغني فوثب إلى نعله ، فعلقها في أنه من شدة الطرب ، و حبسا على ركبته ،

ويروي صاحب الأغاني أنه كان بالمدينة ناسك من أهل العلم و الفقه ، فسمع جارية تغني (بانث سعاد و أمسى حبلاها انقطع) فهم ، و ترك ما كان عليه .

و يقال أن دحمان اشترى جارية بمائتي دينار و علمها الغناء فباعها بعشرة آلاف دينار . و اشترى يزيد بن عبد الملك "سلامة" بعشرين ألف دينار ، و اشترى حبابة بأربعة آلاف دينار . و من يرجع إلى أخبار المغنيين في كتاب "الأغاني" يجد خلفاء الأمويين منذ الوليد بن عبد الملك يستقبلونه استقبالا لعله يتفوق علي استقبالهم للشعراء ، إذ كانوا يجزونهم جوائز جزيلة ، و مما يروي في هذا الجانب أن يزيد بن عبد الملك وفد عليه "معبد" و "مالك بن أبي السمح" و "ابن عائشة" فأمر لكل منهم بألف دينار ، و قد توسع الوليد بن يزيد في جوائز المغنيين ، فيقال أنه أعطي معبدا اثني عشر ألف دينار ، و استقدم جميع مغني الحجاز ، و أجازهم جوائز كثيرة . و هكذا كانت الدولة تعترف بالغناء و أصحابه . و لا ريب فسي أن هذا التقدير يرجع إلي ما أحرزه المغنون و المغنيات من مهارة و تفوق في فن الغناء . و توج هذه النهضة "يونس الكاتب" تلميذ "معبد" بكتاب في الأغاني التي كانت متداولة في عصره . و هو أول من دون الغناء ، و هكذا أتيح لهذه الحركة أن يسجلها أحد أصحابها في عصرها . و من هنا كانت أخبار المغنيين في هذا العصر الأموي و ما غنوا فيه ، كل ذلك لا سبيل إلى تهمة ، إلا إذا قامت قرائن واضحة ، و سنعرض في إيجاز لأشهر مغني العصر في المدينة و مغنياته .

أشهر المغنيين :

كان المغنون في العصر الأموي بالمدينة كثيرين كثرة مفرطة ، و قد ترجم صاحب الأغاني لكثيرين منهم ، سنكتفي بالحديث عن مشهورهم ، لأننا نعتقد أنهم أثروا في الشعر العربي . و لعل أشهر المغنين حينئذ طويس و سائب خاثر و معبد ابن عائشة و يونس الكاتب و مالك بن أبي السمح الطائي .

طويس :

من موالى بني مخزوم ، و طويس لقبه ، و اسمه عيسى بن عبد الله ، و كنيته أبو عبد المنعم . و كان طويلا أحول و يقول ابن بدرون : أنه أشتهر في عصر عثمان ، و كان لا يضرب بالعود ، و إنما ينقر بالدف ، و كان يضحك كل نكلة حرة . و يقول أبو الفرج أن أول غناء غناه ، و هزج به :

قد براني الحـب حتى كدت من و جـدي أنوب

و هو أول من تغني في المدينة غناء يدخل في الإيقاع ، وهو ما يسميه أبو الفرج الغناء المتقن ، و هو أيضا أول من صنع الهزج و الرمل في الإسلام . ولما طلب مروان بن عبد الملك المخنثين و قال : من جاعني بمخنث فله عشرة دنانير فر إلى السويداء ، و هي علي ليلتين من المدينة في طريق الشام ، فلم يزل بها عمره حتى مات في ولاية الوليد بن عبد الملك . و يذكر ابن عبد ربه من تلاميذه في المدينة "الدلال" و "نومة الضحي" ، و في مكة "ابن سريج" .

سائب خاثر :

هو أبو جعفر سائب بن يسار ، و هو مولى فارسي أصله من كسري ، واشتراه عبد الله بن جعفر من مواليه و أعتقه ، وكان يصاحبه بعد عتقه لا يفارقه . ويقال أنه أقسم ألا يغنى أحدا سوى ابن جعفر ما لم يكن خليفة أو ولي عهد . ولما جاء "شيط" المغنى الفارسي المدينة ، وأعجب به سائب ، جراه ، ونقل الحانه إلى الغناء العربي ، ليرضى مولاه . ثم اشترى عبد الله بن جعفر شيطا بعد ذلك ، فأخذ عنه سائب خاثر الغناء العربي ، وأخذ عنه سائب الغناء الفارسي .

وإذا كان طويس اشتهر بالألحان الخفيفة من الهزج والرمل ، فإن سائب خاثر اشتهر بالغناء الثقيل ، هو أول من غنى به في العربية . ولذا وضع هذان المغنيان طويس وسائب خاثر أسس فن الغناء في عصرهما بنوعية من النقرات الخفيفة والثقيلة ، وقد قتل سائب في موقعة الحرة ونجد بين تلاميذه معبدا ، وجميلة ، وعزة الميلاء .

معبد :

هو معبد بن وهب مولى ابن قطن . أعتقه ، وكان أبوه عبدا حبشيا يشتغل في أول حياته بالتجارة ، وربما رعى الغنم ، ومع ذلك كان يتبع شيط الفارسي وسائب خاثر حتى اشتهر بالتقليد وحسن الغناء وطيب الصوت . ويقال أنه قدم مكة في شبابه فوجد أحد نبلائها ، ويسمى ابن صفوان ، قد أعلن بين المغنين عن جائزة ، فغناه فأعطاه الجائزة . ويظهر أن صناعة الغناء في المدينة انتهت عند معبد ، واتسمت بالحسن والإبداع حتى ليقول اسحاق الموصلي : " معبد فحل المغنين وأمام أهل المدينة في الغناء " . وفيه يقول الشاعر :

أجاد طويس والسريجي بعده وما قصبات السبق إلا لمعبد

وأثر عنه أنه قال : " والله لقد صنعت الألحان لا يقدر شعبان ممثلي على الترنم بها ، ولقد صنعت الألحان لا يقدر المتكئ أن يترنم بها حتى يقعد ، ولا القاعد حتى يقوم " . وسمع به يزيد بن عبد الملك فاستقدمه ، وروى أنه قال لمعبد : " إن الذي أجده في غنائك لا أجده في غناء ابن سريج ، أجذ في غنائك متانة ، وفي غناؤه انحناءا ولينا " . وهذا صحيح ، لأن ابن سريج تلميذ طويس ، وهو كان يغنى الغناء الخفيف : الهزل والرمل . أما معبد فتلميذ سائب خاثر ، وهو كان يغنى الغناء الثقيل . ولما تولى الوليد بن يزيد بعث في طلبه واستقبله استقبالا حافلا حين وفد عليه .

وترك معبد مجموعة كبيرة من الأصوات الملحنة رواها أبو القرج ، ومن أهمها وأجملها خمسة تعرف بألقابها ، وهي الدوامة ، سماه بذلك معبد لكثرة ما فيه من الترجيع ، ثم المنمنم ، ثم معقصات القرون ، سماه بذلك لأنه يحرك خصل الشعر ، ثم المتبختر ، ثم مقطع الأثفار . وبجانب هذه الأصوات الخمسة نجد له سبعة أصوات أخرى مشهورة وكانت تسمى حصون معبد ، وذلك أنه سمع رجلا يقول : إن قتيبة بن مسلم فتح سبعة حصون بخراسان ، فقال : والله لقد صنعت

سبعة ألقاب كل لحن منها أشد من فتح تلك الحصون ، فستل عنها فذكرها ، وكان معبد في عصره إمام المغنين في المدينة بغير منازع ، واختلف إليه كثيرون يتلقون عنه صنعة مثل حكم الوادي وابن عائشة ، ومالك بن أبي السمع الطائي ، ويونس الكاتب ورحمان وحيابة وسلامة القس . وقد توفي في أيام الوليد بن يزيد بنمشق وهو عنده ، ونسبته تلميذته سلامة .

ابن عائشة :

هو محمد بن عائشة ولم يعرف له أب ، فكان ينسب إلى أمه ، وكانت أمه مولاة لكثيرة بن الصلت ، وروى عنه أنه قال أن أمه كانت ماشطة .

وقال اسحاق الموصلي عنه : " ابن عائشة أحسن الناس ابتداء وتوسطا بعد معبد " . وقال يونس الكاتب : " كان ابن عائشة يضرب بالعود ، وكان غناؤه أحسن من ضربه " . وقد طلبه يزيد بن عبد الملك فغناه صوتا فطرب . وطلبه ابن الوليد فغناه الصوت نفسه ، فقال له : أحسنت والله ... ثم نزع ثوبه فألقاه عليه ، وذهب له ألف دينار . ويروى أنه غنى أهل المدينة يوما في العقيق فارتفعت أصواتهم : أحسنت أحسنت ! وانصرفوا حوله يزفونه إلى المدينة . ويقال أنه غنى بموسم الحج فحبس الناس عن المسير ، واضطربت المحامل ، وقد توفي ابن عائشة مقتولا في عهد الوليد بن يزيد .

يونس الكاتب :

هو يونس بن سليمان بن شهريار ، من هرمز ، ومن موالى عمرو ابن الزبير ، وكان أبوه فقيها فأسلمه في ديوان المدينة فكان من كتابه ، ومن أجل ذلك سمي يونس الكاتب " ولم يكن في أصحاب معبد أحرق منه " . وإذا كان معبد قد اشتهر بحصونه أو مدنه السبع . فإن يونس اشتهر أيضا بزيينياته السبع ، وهي كلها من شعر ابن ربيعة في زينب بنت عكرمة بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام ، وقد رواها أبو الفرج كلها في أغانيه . وطلبه الوليد بن يزيد فذهب إليه ، وغناه ، وأعجب بغنائه وأجازه بثلاثة آلاف دينار .

وأهمية يونس لا تأتي من أنه كان مغنيا فحسب ، بل تأتي من أنه سجل لأول مرة الأغاني ونسبها إلى أصحابها ، فكان الكتاب الذي يعول عليه فيما بعد .

واعتمد عليه اسحق الموصلي وابن المهدي في كتابيهما عن المغنيين والغناء ، وكذلك اعتمد عليه أبو الفرج ويظهر أنه لم يولف في الأغاني والمغنيين كتابا واحدا فحسب ، فصاحب الفهرست يذكر له ثلاثة كتب : كتاب مجرد ، وكتاب القيان ، وكتاب النغم . وقد أخذ الغناء عن يونس سباط ، وهو أستاذ ابن جهم وإبراهيم الموصلي . وفي الفهرست أن إبراهيم تتلمذ ليونس مباشرة ، وفي ذلك ما يدل على أنه عاش إلى أوائل العصر العباسي .

مالك الطائي :

هو مالك بن أبي السمع الطائي ، مغن عربي أصيل ، كان أبوه من طي ، وكانت أمه من بني مخزوم ، وكان أبوه منقطعاً إلى عبد الله بن جعفر ، فلمّا حضرته الوفاة أوصى به إليه ، فنشأ في داره بين المغنين والمغنيات ، الذين كان يرعاهم ابن جعفر ، ويظهر أنه لم يكن يكتفى بمن يسمع من المغنين في دار ابن جعفر ، فقد لزم بيت جميلة يستمع إلى من عندها من المغنيات والمغنين ، وكذلك لزم باب حمزة بن الزبير ، وكان معبد منقطعاً إلى حمزة يغنيه في كل يوم ، فحمل عنه أصواته وغناؤه . ولم يلبث أن أخذ ينفرد بطريقة خاصة به ، وعرف ذلك حمزة ، فقرر به وأمر معبداً أن ينافس ، وبذلك ذاع صيته في المدينة وخارجها .

وكان " مالك " يحوز في الحان " معبد " ، يزيد فيها وينقص ، فيظهر من الإتقان والجودة ما يروع به سامعيه ، قال اسحق الموصلي : " كان مالك إذا غنى الحان معبد الطوال خففها وحذف بعض نغمها " ، وقال أبو الفرج أنه غنى حمزة يوماً لمعبد بعد أن زاد فيه ونقص منه ، فألقى عليه حلة كانت عليه قيمتها مائتا دينار . ولما طارت شهرته استقدمه يزيد بن عبد الملك . وكذلك الوليد ابنه وكان يعجب به ، وقد استمر عنده حتى قتل ، وعمر مالك إلى أن أدرك دولة بني العباس

عطارد :

مولى الأنصار " وكان جميل الوجه حسن الغناء ، طيب الصوت ، جيد الصنعة حسن الرأي والمرؤة ، فقيهاً قارئاً للقرآن ، وكان يغنى مرتجلاً " وقد أدرك الدولة العباسية وانقطع إلى سليمان بن علي ، وعاش إلى عصر المهدي ، وربما لحق عصر هرون الرشيد . وقد استقدمه الوليد بن يزيد من المدينة ، ويبدو من روايات الأغاني لأصواته أنه كان يغنى دائماً بالغناء الثقيل ، فهو من هذه الناحية تلميذ مخلص لفن أستاذه معبد الذي كان يعنى بالأنغام الثقيلة .

وهؤلاء هم أشهر المغنين في المدينة في أثناء العصر الأموي ، ووراءهم كثيرون جداً كانوا متفوقين في غنائهم تفوقاً واسعاً . وقد عقد صاحب الأغاني لبعضهم تراجم ألم فيها بأخبارهم ، وتردّت أسماء كثير منهم في الغناء . ومن لم نذكره سعد بن هارون ، ويزيد حوراء وقد لحق عصر المهدي ، ومنهم البيهقي الأنصاري وقد طرب يزيد بغنائه وأجزل له العطاء ، ومنهم أبو سعيد مولى فائد وكان فاضلاً مقبول الشهادة معدلاً وعمر إلى خلافة الرشيد ولقيه إبراهيم الموصلي وابنه اسحق ونووهما ، وغير أولئك كثير . وينبغي أن نعترف أن هذه الطبقة الأخيرة من مغني المدينة هي التي نقلت الغناء إلى العراق ، أوائل العصر العباسي ، فإن كثيراً من أهل المدينة لم يذهب إلى العراق وكان يذهب إليهم المغنون للأخذ عنهم . وأول من اهتم بالغناء من الخلفاء العباسيين المهدي على ما هو معروف ، ونحن لا نصل إليه حتى نجده يستقدم المغنين من الحجاز . ومن يقرأ في كتاب الأغاني يجد أكثر أسانيده تنتهي إلى مغني الحجاز ومغني المدينة بنوع خاص مما يدل على أن المدينة أثر مغنوها وغنائهم في العصر العباسي تأثيراً واسعاً جداً .

أشهر المغنيات :

كانت المدينة مكتظة بالمغنيات ولعل أشهرهن "عزة الميلاء" ، و"جميلة" و"سلامة القس" و"سلامة الزرقاء" .

عزة الميلاء :

هي أقدم مغنيات المدينة ، وكانت تغنى أغاني القيان من القدامى مثل سيرين وزرنب وخوله والرباب وسلمى ورائقة ، والأخيرة كانت أستاذتها ، ولما قدم نشيط المدينة أخذت عنه وعن سائب خائر ، فكانت أقدم من غنى الغناء الموقع بالحجاز من الجوارى . وكانت عزة من أجمل النساء . وكان لها داراً اتخذتها كى تغنى فيها . وقد سمعها حسان ابن ثابت وأعجب بها ، ويقال أنها فتتت رجال المدينة ونسائها . ومن شغف بها ابن أبى عتيق ، وقد قصدها هو ، وعبد الله بن جعفر ، وعمر ابن أبى ربيعة يوماً فغنتهم ، وغنت عمر فى شئ من شعره ، فشوق ثوبه وصاح صيحة عظيمة من شدة الطرب .

وجمعت عزة بين الغناء القديم والحديث فكانت تضرب بالمزاهر والمعارف القديمة ، كما كانت تضرب بسائر الآلات الأخرى . ويذكر صاحب الأغاني بين تلامذتها ابن سريج وابن محرز فى مكة والبردان فى المدينة . وعاشت حتى لحقت بجميلة وغنت فى دارها .

جميلة :

مولاة بنى بهز من بنى سليم وكان لها زوج من موالى بنسى الحنارث بن الخرج ، وكانت تنزل فيهم فغلب عليها ولاء زوجها ، فقيل إنها مولاة الأنصار . وهى أصل . من أصول الغناء فى المدينة ، وقد سئلت أنى لك هذا الغناء ، فأجابت : "كان أبو جعفر سائب خائر لنا جاراً وكنت اسمعه يغنى ويضرب بالعود فلا أفهمه ، فأخذت تلك النغمات فبنيت عليها غنائى .. وسمعت أهل الدار ، ودخلن على ، وقلن : قد علمنا فما تكتمينا ، فرفعت صوتى وغنيتهم ، فحينئذ ظهر وشاع نكرى ، فقصدنى الناس وجلست للتعليم ، فكان الجوارى يتزاحمن حولى .

واتخذت جميلة لنفسها فى المدينة داراً كبيرة ، وكانت هذه الدار تمثلى بالمغنيين والجوارى ، وتقام فيها حفلات للغناء ، وكان يشترك فى هذه الحفلات بعض المغنيين من مكة أحياناً مثل ابن مسجح وابن سريج والفريض وابن محوز . وكذلك كان يشترك فيها المغنون من المدينة من مثل معبد ومالك بن أبى السمح الطائى وابن عائشة ونافع بن طنبورة وغيرهم كثير . وكما كانت تكتظ دار جميلة بالمغنيين كانت تكتظ كذلك بالمغنيات من مثل سلامة القس وسلامة الزرقاء وحبابة وخليدة وربيحة وعقيلة العقيقية وفرعة وبليلة ولذة العيش .

وبلغ الغناء فى دار جميلة كل ما كان ينتظره من رقى وازدهار إذ عرف الغناء المصحوب بالجوقات الكبيرة ، كما عرف الغناء المصحوب بالرقص والضرب على الآلات الموسيقية الكثيرة . وكثيراً ما كانت جميلة تجمع سكان المدينة وتقوم باستعراض كبير يضم مشاهير المغنيين والمغنيات ، لا فى المدينة

فقط ، بل فى مكة أيضا . وكان جميلة أبت أن تترك بعدها للمغنين ما يذكر ، وكان
معبد يقول أصل الغناء جميلة وفرعه نحن ، ولولا جميلة لم تكن مغنين . وعاشت
حتى عصر يزيد بن عبد الملك .

سلامة القس :

مولدة من مولدات المدينة أخذت الغناء عن جميلة ومعبد وابن عائشة ، وإنما
سميت سلامة القس لأن أحد قراء أهل مكة وكان يسمى عبد الرحمن ابن أبى عمار
الجشمى ، ويلقب بالقس لكونه يحب سماعها ، فشغف بها ، وفيها وفى أختها ريا
يقول ابن قيس الرقيات :

أقد فنتت ريا وسلامة القسا لم تتركاً للقس عقلا ولا نفسا
فتأتان أمانهما فشبيه الهلال وأخرى منهما تشبه الشمسا

وكانت سلامة جميلة ، وطارت شهرتها ، فطلبها يزيد بن عبد الملك واشتراها
من مولاها بعشرين ألف دينار . ويقال أن أهل المدينة جاءوا يشيعونها حين أرادت
الخروج ، فملأوا رحبة القصر ووراء ذلك ، فوقفت بينهم ، ومعها العود ، فغنتهم :
فارقونى وقد علمت يقينا ما لمن ذاق مية من ايااب

ولم تزل تردد هذا الصوت حتى راحت والناس وراءها ينتحبون ويبكون ،
واستمرت عند يزيد حتى توفى فرثته بشعر من تأليفها وناحت به عليه . ويروى
أبو الفرج أن الوليد بن يزيد طلب إليها أن تغنيه شعرها فى أبيه فغنته ، وهى
تتنفص وتنمع عيناها ، وعاشت بعد الوليد ، ولكن يظهر أنها لم تعمر طويلا .
سلامة الزرقاء :

تلميذة جميلة ، ويظهر أنها كانت بارعة الحسن ، قضت أول حياتها فى دار
جميلة ، حيث كانت تعلم بعض الجوارى الغناء . واشتراها بن رامين أكبر تاجر
للقيان فى الكوفية ، ففتنت هناك كثيرا من الشبان والشعراء ، وعلى رأسهم محمد
بن الأشعث وفيها يقول :

أمسى لسلامة الزرقاء فى كبدى صدع مقيم طوال الدهر والأبد

واشترى ابن رامين من مغنيات المدينة أيضا زبيحة وسعدة ، وكان أهل
الكوفة يغشون منزله يستمعون إليهما . وحج ابن رامين وأخذ جواريه معه فقال
إسماعيل ابن عمار الأسدى واصفا كيف علت حينئذ الحشرات نفوس أهل الكوفة
وأفئدتهم :

أية حال يا بن رامين حال المحبين المساكين
تركتم منسوتى ولم يتلفوا قد جرعوا منك الأمرين
وسرت فى ركب على طية ركب تهام ويمانين
ياراعى الذود لقد رعتهم ويلك من روع المحبين
فرقت جمعا لا يرى مثلهم بين دروب الروم والصين

وعادت الزرقاء إلى الكوفة مع صواحبها ، وعادت معها فتة الغناء ، فكان يذهب إلى دار بن رامين نبلاء القوم ، وعلى رأسهم معن بن زائسدة ، وروح بن حاتم ، وابن المقفع . ويقال أنهم استمعوا إليها ولم يكن مع ابن المقفع مال فأرسل إليها بصك ضيعة له . ويقال أن أحد الصيارفة سمعها ، فسادخل يده فسي ثوبه ، وأخرج لؤلؤتين قيمتهما أربعون ألف درهم وأعطاهما لها . وأخيرا اشتراها جعفر بن سليمان وإلى المدينة بثمانين ألف درهم . وهكذا المدينة كان لها أكبر الفضل في الحركة الغنائية التي ظهرت في العراق في أثناء العصر الأموي واتصالا بالعباسي . وهذه سلامة الزرقاء ، وصاحبتها ربيعة وسعدة يذهبن إلى الكوفة ، وقد أخذن معهن فن الغناء الذي كان قد نضج في المدينة . ولا ريب في أن هناك أخريات ذهبن إلى العراق واستطعن هن وتلاميذتهن أن ينهضوا بالغناء كما يذكر صاحب الأغاني عن إبراهيم الموصلي ، وابنه إسحاق ، وإسماعيل بن جامع ، وفليح بن العوراء ، وزلز ، وعلوية من المغنين ، وفريدة ، وبذل ، وذات الخال ، ومثسيم ، وعريب ، ودنانير ، من المغنيات. والحق أن المدينة هي التي هيئت لنمو الغناء عند العرب هذا النمو الذي جعله يتحول من صناعة بسيطة إلى صناعة معقدة لها تقاليدها فقد بلغت مبلغا عظيما على أصوات كثير ممن برعوا في الغناء .

الفصل الخامس

أثر فنون العمارة والموسيقى العربية الإسلامية
في الحضارة الأوروبية

الفصل الخامس

أثر العمارة والموسيقى العربية الإسلامية في الحضارة الإنسانية

أولاً : أثر العمارة والفنون التطبيقية على العمارة الأوروبية

كان العرب إلى وقت قيام الدعوة إلى الإسلام على صلات وثيقة بحضارات الأمم والقبائل العربية الأخرى مثل المناذرة في العراق والفساسنة في الشام ثم القحانيين والعنانيين والأجناس غير العربية مثل الأعاجم واليونان والرومان والبيزنطيين والحبش ، وهم الأقوام الذين كانوا يسكنون الأقطار التي تحيط ببقاع الحجاز وأواسط الجزيرة من شمالها في الشام ، ومن شمالها الشرقي في العراق وما وراءها من بلاد فارس ، ومن جنوبها اليمن ذات الحضارة العريقة التي تمتد إلى ما قبل أيام الملك سليمان ، وكان تبادل الاتصالات والصلات التجارية الدائمة والهجرات عبر الأراضي وعبر البحار أحد أسباب الاتصال الحضاري والنقل الثقافي والفني .

من المعروف في تاريخ الفنون أنها تنشأ وتتكون وتتطور وهي تصاحب في ذلك مراحل تطور الحضارات ، والمشاهد أن كل فن ناشئ يلجأ في أطواره الأولى إلى استعارة بعض العناصر والأساليب من فنون سابقة أو معاصرة كانت موجودة في المناطق التي قام فيها ، وفي مناطق أخرى كانت على صلة بها . ثم يأخذ في صياغتها وصهرها مع تقاليد جديدة تتطلبها الحضارة الناشئة ، ويخضع الفن في تلك المراحل لعوامل تؤثر فيه وتوجهه ، ويميزه في مجموعته عن غيره من الفنون السابقة والمعاصرة واللاحقة ، ولهذا فإن دراسات تاريخ الفنون تتطلب التعرف على المؤثرات والعوامل التي يتعرض لها كل طراز منها ، والتي يعد بعضها عوامل معنوية ويعد بعضها مادي .

وقد بادر العرب بمجرد إتمام الفتوح بتخطيط الأمصار وتشيد المساجد الجامعة وثكنات الجنود ودور الإمارة ومساكن الأهالي ، كما حدث في البصرة والكوفة والفسطاط وغيرها .. وكان من الطبيعي أن أصحاب الحرف والفنون من أهل البلاد الذين كانوا معظمهم من أصل عربي واعتنق الإسلام الكثير منهم ، كل أولئك دخلوا في مضمار الحياة التي أصبح يهيمن عليها العرب المسلمون ، وكان على هؤلاء الصناع والفنانين أن يلبوا مطالب المسلمين ويوفوا بحاجاتهم ، ونظراً لخضوع كل الأقطار لسيطرة حاكم عربي واحد كان سبباً في إمكان نقل الفنانين من قطر إلى آخر إذا دعت الحاجة للاستعانة بهم في العمارات الضخمة ، ومن هنا تلاقت الأساليب وامتزجت ببعضها وتقاربت الفنون .

والحقيقة أن الطراز الإسلامي لم يخرج عن هذا التسلسل الطبيعي في تطوره ، ولم يكن في اقتباسه بعض العناصر والظواهر المعمارية والفنية التي تلائم الأنواع العربية الإسلامية الجديدة خارجاً على قواعد تطور الفنون ، ولا يعد عيباً في العرب ، إن العرب صهروا كل ما اقتبسوه من حضارات وتقالييد العمارة والفنون من الأقوام والشعوب المختلفة التي اعتنقت الإسلام ، وأخرجوا من ذلك

معماريًا وفنيًا ذا طابع موحد يضم تحت لوائه جميع المدارس المعمارية والفنية في تلك الأقطار شرقًا وغربًا .

ورغم وضوح ذلك الطابع العام ، إلا أن كل مدرسة تتميز بطابع خاص وشخصية يسهل التعرف عليها والإحساس بها .

نشأت العمارة كنوع من الفنون الإسلامية ، ومن ثم فقد سبق ظهورها مراحل من التطور قطعتها الفنون الإسلامية منذ نشأتها ، وقد ظهرت الفنون الإسلامية على مسرح التاريخ مع ظهور الإسلام في سنة ٦١٠م ثم أخذ يتكون على يد الشعوب والدول الإسلامية بعامّة والأمة العربية بخاصة .

تبع الفتوح العربية وانتشار الإسلام انتشاراً واسعاً نهضة عمرانية كبرى لم يحدث من قبل نظير لها . إذ انبثقت في فترة وجيزة من الزمن مدن جديدة ، ونمت نمواً عظيماً مدن أخرى كانت قائمة قبل الإسلام ، وليس باستطاعتنا نكران مقدار استعانة المسلمين في أول نهضتهم برجال الفن والصناعة من أهل البلاد التي كانت ذات حظ وافر من الحضارة في ذلك العهد ، فالعمرات الإسلامية القائمة في العالم الإسلامي الممتد من الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً اشترك في إظهار دقائقها وتفصيلاتها المبتكرة صنّاع ومعماريون من مختلف الجنسيات والأمم التي اتخذت الإسلام ديناً ، وحتى الذين بقوا على دينهم من فرس وبيزنطيين وهنود وأتراك ونصارى ومغول وبربر وقبط ، واستطاعوا ابتكار فن جديد يمتاز بامتزاج التقاليد الصناعية المختلفة وسيادة الطابع العربي الإسلامي ، وقد أنشئت في العصر الأموي وحده أكثر من خمس وعشرين مدينة جديدة من بينها البصرة والكوفة والفسطاط والقيروان وواسط ، وذلك بالإضافة إلى منشآت شيدت للنزهة والصيد والراحة والاستجمام ، مثل قصر عمرا وقصر المشتى وقصرى الحيرة الشرقي والغربي وقصر هشام وقصر الطوبة . واختلطت في العصر العباسي مدن عديدة أخرى ، منها هاشمية ، الكوفة والمعمورة وبغداد وسامراء في العراق ، والعسكر وتيس والفسطاط والقطائع في مصر ، والعباسية وراقده وسوسة ووهران وفاس في بلاد المغرب ، واتسعت أرجاء مكة والمدينة ودمشق وحلب وقرطبة ومئات غيرها من المدن في بلاد المشرق والمغرب والأندلس .

ونشطت حركة البناء والعمارة في هذه المدن جميعاً ، وبنيت حولها الأسوار والحصون والقلاع والبوابات ، وأقيمت بها المساجد الجامعة والحدود والقصور والأسواق والحمامات والأربطة وخزانات المياه والبيمارستانات والمدارس ، وازدهرت في عصر واحد عواصم الإسلام ، العربية الثلاث ، بغداد والقاهرة وقرطبة ازدهاراً تضاعف بجواره ازدهار العواصم الأوروبية والآسيوية التي كانت قائمة في القرن الرابع الهجري [العاشر الميلادي] .

وصاحب النشاط المعماري نشاط الحرف والصناعات المهنية ، وتبعته نهضة فنية كبرى ، وأقبل رجال الصناعة على إنتاج التحف الثمينة من الخشب والعاج والخزف والزجاج والمعادن والجلود والمنسوجات الكتانية والحريرية والصوفية ،

وهكذا ازدهرت الفنون التشكيلية والتطبيقية عندهم ، وأضافت العمارة الإسلامية العربية إلى التراث الفنى العالمى نظماً لم تكن معروفة من قبل منها أنظمة المساجد والأضرحة والمدارس ودور الشفاء ، وأدخلت على نظم المساكن والقصور والحمامات والحصون والأسوار أنظمة جديدة جعلت لها فى العصور الإسلامية طابعاً مميزاً . بدأت خصائص الفن المعماري الإسلامى تظهر عندما أخذ المسلمون يجمعون شتى الطرز المعمارية القديمة ويطبعونها بطابع دينهم الجديد ، ويظهرونها للعالم فناً جديداً متميزاً متطوراً عن غيره من الفنون المعمارية المعروفة فى العالم ، وإن أكثر هذا التطور نلمسه فى طراز بناء المساجد ، كتعدد الأروقة ورفع السقوف على أعمدة من الحجر والرخام وشكل العقود والأقواس والقناطر . فقد ظهر المسجد الإسلامى لتلبية حاجة مزدوجة ، هى الحاجة إلى مكان عام يسهل الجماعة الإسلامية وحدها ، والحاجة إلى مكان يتميز عن غيره من الأماكن المسيحية والزرادشتية أو اليهودية . وهكذا فإن المسجد لم يكن نتيجة مباشرة لطبيعة الفتوح الإسلامية حيث لم يكن من الممكن استخدام المباني القديمة أو تقليدها . صحيح أنه فى حالات نادرة تم فيها تحويل بعض الكنائس أو المعابد الدينية الأخرى إلى مساجد . إلا أن المبنى بعد تحويله ، لم يكن يشبه فى شئ التركيب الأصلى الرومانى أو الهلنستى ، ولم يكن فى الأقاليم التى فتحها المسلمون منشآت معمارية حية يمكن للمسلمين استخدامها مباشرة أو بتعديلات طفيفة لخدمة المطلب المحددة . رغم أن أصول العقد والدعامة والعمود وترتيب البلاطات وطريقة عمل السقوف وإنشاء الأبراج والأساليب الفنية لعمل الزخارف كانت كلها موجودة قبل الإسلام . إلا أن المسلمين وصلوا إلى ابتكارات بارزة كالعقود المزدوجة والعقود المفصصة المستخدمة فى قرطبة أو الدعامات الضخمة المبنية من الآجر فى جامع سامراء ليست سوى تعديلات وصولاً للطابع الفريد للمسجد الإسلامى ، ولخلق تعبير معمارى جديد عن طريق تشكيل وتنظيم العناصر التركيبية والإنشائية التى وجدت فى العمارة القديمة ، ولكون هذا الإنجاز تم فى عشرات السنين فهو يدل على معنى ، وعلى إمكانات تسنفت النظر ، وللطريقة الفذة فى التعبير عن الشخصية العربية الإسلامية .

وابتكرت العمارة الإسلامية عناصر كثيرة ، منها أشكال العقود ، التى كانت تقتصر فى العصور القديمة على العقد الرومانى النصف دائرى ، فأصبحت فى العصور الإسلامية متعددة المظاهر والتركيب ، فيها العقد المنفرج أو المنفوخ والعقد المدبب والعقد المطول ومشتقاتها ، وفيها العقد المنفرج والعقد المنبجج والعقد المنبطح ومشتقاتها ، وفيها العقد الثلاثى الفتحات والخماسى والمفصص ومشتقاتها ، وابتكرت العمارة العربية أشكالاً جديدة من التيجان تختلف عما كان مالوفاً فى العمارات القديمة ، سواء من حيث الشكل أو من حيث الزخرفة ، وكانت القباب معروفة فى العصور الساسانية ولكنها اتخذت فى البلاد العربية الإسلامية مظاهر جديدة مستمدة من فكرة تجزئة الكتلة إلى خطوط هندسية ، وتوعدت أشكالها وأحجامها ، كما تنوعت مقرنصاتها تنوعاً كبيراً ، وتجرات عناصرها إلى حد أن

أصبحت دلايات تحلى بها السقف والنوافذ والبوابات ، وابتكرت فى العصور الإسلامية الصنج المعشقة وظهرت أشكال المحاريب واتخذت عنصرا من عناصر الزخرفة ، وانتشرت البوابات البارزة ذات الإطارات المستطيلة ، وانتصبت المآذن والمنارات وتتنوعت أحجامها ، من مكعبات واسطوانات ومضلعات ، وتعددت طوابقها ، وارتقت أعنتها وامتشقت قوائمها فى كل مكان .

وازدهرت الزخارف المعمارية واتخذت لها خصائص امتازت بها ، سواء من حيث تصميمها وإخراجها الفنى ، أو من حيث موضوعاتها وأساليبها كان موضوع تزيين المسجد من الداخل متروكا للاختيار ، فأحيانا تكون الزخارف غنية كما فى جامع دمشق أو تكون تابعة للخطوط المعمارية كما فى جامع ابن طولون ، ونجدها فى جامع قرطبة أو الأزهر مقصورة على مساحات قليلة من المسجد ، وفى حين أننا لا نجد لها أثرا فى جوامع سامراء ومساجد أخرى . وفى المسجد النبوى بالمدينة نجد أن الزخرفة لا تؤدي وظائف معينة أو تحقق أغراضا تخدم شئون العقيدة ، كما هو الحال فى الزخارف المصاحبة للعمارة الدينية المسيحية والبوذية والوثنية ، وتستخدم الكتابة لغرض التعبير عن التقوى بنقش آيات قرآنية تناسب المعنى المطلوب ، كما تستخدم أيضا كعنصر زخرفى داخل فى تكوين المبنى للإحساس والرؤية الجمالية . ومن طرق الإخراج الفنى ، كان النقش على الجص إما بطريقة الحفر المباشر أو بطريقة الصب الآلية ، وكان النحت فى الحجارة أو الخشب ، إما بطراز سلس ، قليل البروز ، وإما بطراز النحت الغائر المفرغة أرضيته .

وكان استخدام الفسيفساء والقراميد والحجارة المختلفة الألوان لإضفاء الجانب الزخرفى الجمالى ، وأما من حيث الموضوعات فقد كانت مصادر الإيحاء تشمل أشكال التوريق النباتى والأغصان والأوراق ، والأزهار والثمار ، كما شملت أشكال الحيوان والطيور والإنسان . واستخدم العرب الأشكال الهندسية بغزارة وتنوع لم يسبق لهما مثيل ، وخلقوا من الكتابة العربية خطوطا زخرفية رائعة المظهر والتكوين ، واستفادوا من مميزات الحرف الهجائى العربى فى الإيجاز الشديد وتنوع الأشكال للحرف الواحد . وقابلية الحرف للاستمداد والتخطيط ، وجمال ورشاقة حروف الهجاء العربى فى الطواعية والمرونة التى تجعل من الخط العربى ضرب من ضروب الفنون التشكيلية لبلورة الانفعالات والارتقاء بالرؤية الجمالية ، وجعل العرب والمسلمون من المجموعات الزخرفية حقولا انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية وذلك بالتكرار والتجريد والتباعد والتضفير ، وابتكروا المضلعات النجمية وأشكال التوريق وأشكال التوشيح العربى ، الذى أطلق عليه الأوروبيون صفة "الأرابيسك" .

وكذلك الفنون ، كانت لها خصائص تمتاز بدقة الرسم ورقة الصناعة وخصب الخيال ، وفى الأخشاب والعاج مثلا كان النحت المشطوف والنحت الغائر والنحت المخرم والإطارات المجمع والمشربيات ، وظهرت فيها مجموعات إنشائية كاملة رائعة ، خالدة فى التاريخ ، وتعتبر صناعة التحف الخشبية وزخرفتها من

الموضوعات البارزة في تاريخ الفنون العربية الإسلامية ، وكانت هذه الأخشاب تزخرف بالحفر البارز أو بالتقريغ الغائر أو تطعم بالعظم والعاج وسن الفيل "الأبنوس" أو تكفت بأشرطة من الذهب والفضة والنحاس المزخرف بنقوش وكتابات قرآنية ، وقد وصلت إلى المتاحف العالمية بعض القطع الخشبية المزخرفة مثل الأبواب والمنابر والمحاريب والروابط والسقوف والتوابيت وكراسي وصناديق المصاحف والمشربيات والمقرنصات وكراسي العشاء والدكاك المخصصة للجلوس وصناديق حفظ الملابس والقباقيب والأمشاط . ومن خير الأمثلة الفنية .. منبر مسجد القيروان ، والمجموعات المتحفية المختلفة من القصور الفاطمية ، ومثل الصناديق العاجية الأندلسية ، وفي الفخار والخزف ظهرت شبابيك القلل المحلاة بالزخارف المخرمة المفرغة المتنوعة ، وظهر الخزف ذو البريق المعدني ، وهو ابتكار إسلامي خالص غير مسبوق لم تعرفه الصين رغم علو شأنها في صناعة الخزف ، وظهرت أوان رقيقة الصناعة ، بديعة الزخارف والألوان ، ومن الزجاج صنعت أوان أخرى مختلفة الأشكال شفافة براقعة الألوان ، منها الأكواب والكؤوس والأباريق والقناني ، ومنها مشكاوات المساجد ذات الشهرة العالمية ، وفي المعادن استخدمت الفضة والنحاس في صناعة أوان على هيئة الطيور والحيوان ، رشيقة الأبدان ، ثمينة غالية ، منقوشة عليها الزخارف المختلفة ، وظهرت مهارة الصناع في تكفيت التحف البرونزية بالنحاس والفضة والذهب ، وظهرت مراكز شهيرة بصناعة المنسوجات ، تعرف بدور الطراز ، أنتجت أنواعا فاخرة منه ، امتاز بعضها بالدقة ، وبعضها بتموج الألوان ، والبعض الآخر بزركشته بخيوط الذهب والفضة ، أما شهرة السجاد فقد ذاعت في دول أوروبا ، وكانت جدران قاعات الاستقبال في قصور ملوكها وأمرائها تزدان بالأنواع الفاخرة منه . وبالإضافة إلى هذه الخصائص والابتكارات الفنية ، فقد انطبعت آثار العمارة والزخرفة والتحف الإسلامية في حقولها المترامية الأطراف ، وفي عصورها المتعاقبة ، بطابع واضح ينطق بوحدة التعبير الفني ، مظهرا وجوهرا ، فكرا وخيالا . وذلك بفضل الروح الإسلامية الموحدة والخبرات الفنية والصناعية المتنوعة التي تمتعت بها الشعوب التي دخلت إلى الإسلام .

* أثر العمارة والفنون الإسلامية في المثل الأوروبي :

ولا يتأتى للمرء معرفة التأثير العظيم الذي أثره العرب في الغرب ، إلا إذا تصور حالة أوروبا في وقت فتح الأندلس ، وإذا رجعنا إلى القرنين التاسع والعاشر للميلاد يوم كانت الحضارة العربية في الأندلس زاهرة ، ونرى أن المراكز البحثية العلمية الوحيدة في الغرب ، كانت عبارة عن أبراج يسكنها بشر يفاخرون بأنهم أميون ، وظلت الجهالة في أوروبا أكثر من عشرة قرون ، ولم تبدأ الرغبة في العلم إلا في القرن الثاني عشر ، عندما شغرت بعض العقول المستتيرة بالحاجة إلى الخلاص من الجهل ، وطرقوا أبواب الحضارة العربية يستهدونهم ما يحتاجون ، لأن الأندلس وحدها كان بها سادة العلم في ذلك العهد . يروي جوستاف لوبون أن الحضارة العربية دخلت أوروبا بواسطة الأندلس وصقلية وإيطاليا .

يقول جوزيف شاخنت في كتابه تراث الإسلام ، والذي ترجمته عالم المعرفة بالكويت : نجد العمارة الإسلامية - وليس مجرد الوحدات الزخرفية - ذات أثر بعيد في العمائر المسيحية واليهودية خلال العصر الإسلامي في الأندلس وبعده . وفيما يتصل بمظهر تأثير العمارة الإسلامية القديم في العمارة الحديثة ، فنلاحظ أن ذلك يتجلى في صور مختلفة ، منها أخذ موضوعات معينة من العمارة الإسلامية كما نجد في حالات الكتابات الزخرفية أو تقليد أشكالها القديمة . إن تأثير المعماري الإسلامي في العمارة الغربية كان جزءا من افتتان الغرب بكل ما هو غريب ، وهو أمر شاع في أوروبا حتى القرن الثامن عشر وما بعده .

إن الفن المسيحي استغرق ثلاثة قرون لكى يوفر عددا من الأشكال والمصطلحات والحاجات المعمارية ، في حين أن العمارة الإسلامية تمكنت من الوصول إلى ذلك في بضع عشرات من السنين وحسب ، ويتضح ذلك بصورة جلية فيما يتعلق بالعمارة الدينية على الأقل ، والأسباب التى أدت إلى السرعة والنجاح اللذين تم بهما ظهور طراز معمارى إسلامى . ترجع في المقام الأول إلى الحاجة التى شعر بها خلفاء مثل عمر بن الخطاب وعبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك وولاتهم فى الأمصار [وهو شعور يدعو إلى العجب حقا] إلى إظهار حقيقة الوجود الإسلامى فى صورة مادية وبهيئة إسلامية مفهومة ، وتعتبر هذه النقطة على جانب كبير من الأهمية ، وهى كيفية خلق طراز معمارى فى هيئة متميزة ثقافيا تحددت ملامحه العامة المميزة فى القرن الثانى الهجرى / ٨م . ثم صقلت خلال القرنين الثالث والرابع الهجرى / ٩، ١٠م . إن أشهر الطرز الإسلامية هو المسجد الأموى بدمشق ، وهو الطراز السائد خلال أربعة قرون ، وتنتشر الروائع التى تنتمى إليه فى جميع أرجاء العالم الإسلامى من الأندلس حيث نجد جامع قرطبة الشهير إلى مصر حيث نجد جامع ابن طولون وجامعى الأزهر والحاكم إلى العراق حيث توجد جوامع سامراء العظيمة ، ويكاد يكون فى حكم المؤكد أن معظم المساجد الإيرانية الأولى تنتمى إلى نفس الطراز ، والحقيقة أن للعلاقات الفنية بين العرب والإسلام من جهة ، وبلاد أوروبا من جهة أخرى تلويح حافل ، نشأت هذه العلاقات مما كانت تتبادله أمم العالم ، منذ القرن الثانى الهجرى [الثامن الميلادى] ، فى معاملاتها التجارية ، من منتجات فنية منها التحف الخشبية والعاجية والمعدنية لاسيما الأسلحة ، الأقواس والسهام والقروس والخوذ والسيوف والخناجر والدروع والنقود المعدنية ، ومنها الأواني الخزفية والزجاجية ، ومنها المخطوطات المصورة ، ومنها أنواع الأقمشة والسجاد ، وازدادت رابطة العلاقات توثقا مما كان يشاهده الحجاج المسيحيين من عمائر العرب والمسلمين وهم فى طريقهم إلى بيت المقدس من جهة ، وإلى شنت ياقب فى شمالى غربى إسبانيا من جهة أخرى ، ثم مما كان يلمسه الصليبيون فى حروبهم وإقامتهم ومرورهم ببلاد الشام ومصر ، ونشأت علاقات أخرى أساسها الرحلات والتجارة وتبادل السفارات والرسائل والهدايا بين الأمم الإسلامية والمسيحية ، ومن ذلك السفارة المشهورة بين الرشيد وشارلمان ، وسفارة الملك أرنون الثالث ، ملك

جاليقية ونبرة ، إلى الخليفة الأندلسي عبد الرحمن الناصر ، وتسربت هذه الصلوات من جهة أخرى إلى إيطاليا من اتصال أهلها بالعرب في صقلية ، ومن انتقال المسلمين علماء وعمالا إلى أنحاء مختلفة فيها .

ثم إن كثيرا من المسيحيين الذين كانوا يعيشون في الأندلس منذ فتح العرب لها ، في أواخر القرن الأول الهجري [أوائل القرن الثامن الميلادي] بدعوا بهاجرون إلى المناطق المسيحية في شمالي إسبانيا ، وخاصة إلى قشتالة ، في القرن الرابع الهجري [العاشر الميلادي] ، وازدادت أفواج المهاجرين فيما بين سنتي ٤٨٣، ٥٤١ هجرية [١٠٩٠ و ١١٤٦ ميلادية] ، هربا من تعسف المرابطين ٤٣٠ هـ / ١٠٣٧ م والموحدين ٥١٥ هـ / ١١٢١ م ، وهما الدولتان اللتان حافظتا على الوجود الإسلامي بالأندلس في نظام موحد مع المغرب العربي . وكان هؤلاء المسيحيون يسمون بالمستعمرين ، وقد حمل المستعمرون هؤلاء معهم إلى تلك المناطق طرق البناء وأسرار الصناعات الفنية التي كانت متبعة في الأندلس .

وكذلك ظل كثير من العمال ورجال الفن المسلمين يعملون في الأندلس بعد الغزو المسيحي لها ، وتحديثا المصادر التاريخية عن جماعات كبيرة منهم ظلوا يعملون في طليطلة بعد سقوطها في سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٦ م ، وفي إشبيلية بعد سنة ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨ م ، بل إن التقاليد الفنية الإسلامية ظلت متبعة ، في الخزف اللامع ذي البريق المعدني كابتكار إسلامي غير مسبوق ، في غرناطة بعد سقوطها في سنة ٨٩٧ هـ / ١٤٩٢ م ، وكان هؤلاء المسلمون يسمون " المنجنون " ، وانتشرت الفنون الإسلامية في البلاد المسيحية على أيديهم .

في مدينة واست West-en-Boulonnais في شمال فرنسا بوابة نقلت زخرفة عقودها نقلا عن بوابة الفتوح بالقاهرة وهي أحد أبواب ثلاثة مازالت باقية حتى الآن وتعتبر من الناحية المعمارية من أعظم التحصينات الحربية ، كما تعتبر فريدة في نوعها ولا مثيل لها في كل المدن والدول الإسلامية أو ذات الطابع الإسلامي ، وكان مرجع ذلك أنه ساهم في بناء هذه الكنيسة أحد رجال الحاشية في السفارة التي أوفدها الملك الصليبي (مري) إلى القاهرة في سنة ٥٦٢ هـ / ١١٦٧ م . لمقابلة الخليفة الفاطمي العاضد ووزيره شاور ، فانطبعت صورة هذه البوابة في مخيلة ذلك الرجل وعبر عن إعجابه بها في بناء كنيسته .

وكذلك الحال في بوابتي كنيسة (باريه ليه مونيال) Paray-Le-Monial و (شارليو) Charlieu في أواسط فرنسا ، فإن الناظر إليهما يهيا إليه أنه أمام بوابات في المدن المغربية ، ومن الأمثلة المتناثرة التي تدل على مدى تأثير الأوروبيون بالفنون الإسلامية ، تلك القطعة من العملة التي سكها (أوفا) ملك مرسية والمحفوظة بالمتحف البريطاني ، والمكتوب على وجه من وجهيها اسم ذلك الملك باللغة اللاتينية ، وعلى الوجه الآخر كتابة عربية وتاريخ هجري .

غير أن هذه التأثيرات كانت فردية ، وكانت نتيجة الصدفة ، ولاشك في أنه كانت تقع كثيرا أمثلة من هذه الصدف ، وأنه كانت لها نتائج متناظرة ، والشواهد

على ذلك عديدة ، غير أننا لا نشير إليها ، إذ أن الذى يعنينا فى هذا البحث هو التأثيرات العامة التى انتقلت عن تيارات معروفة محددة عند العرب ، والتى تستمد اقتباساتها من عناصر شائعة فى الفنون الإسلامية ، مميزة لها ، كما أن الأمثلة التى سنوردها من هذه الفنون ستقتصر على تلك التى تثبت الصلة التاريخية بينها وبين مصادرها العربية الإسلامية .

العمارة :

من السمات الهامة للعمارة العربية طابع الفخامة الذى أضفى على الكثير من المنشآت العادية كالمدارس والفنادق والدكاكين والبيمارستانات والخانقاعات والحمامات وأسبلة المياه وحتى الوكالات ، فقد أنشئت لهذه المرافق واجهات ضخمة وزخارف فخمة ، فالواجهات هى أولى ما تقع عليه العين من المبنى وأكثر أجزائه ظهورا ، ولذا فإنها تمثل مظهر الثراء والاستهلاك المظهري دون هدف وظيفي ، وفى العمارة الدينية كانت الفخامة تتمثل فى القباب والمآذن المثقلة بالزينة ، يقول أستاذنا الراحل الدكتور أحمد فكرى تأثرت العمارة الأوروبية فى العصور الوسطى تأثرا بالغا بالتقاليد المعمارية الإسلامية العربية ، وكانت أولى المناطق التى ظهرت فيها قوة هذا التأثير هى شمال إسبانيا ، منذ أوائل القرن الرابع الهجرى [العاشر الميلادى] ، فى مقاطعات ليون وقشتالة وجليقية من جهة ، وفى بلاد قطلونيا من جهة أخرى ، أقيمت فى ذلك العصر وفى تلك المناطق جملة من الكنائس ، أقامها المستعربون ، مثل كنائس (سان ميغل ده اسكالادا) San Miguel de Escalada و (سنتياجو ده بنيالبا) Santiago de Penalba ومثل كنائس (سان ميان ده لاكوجيا) San Milla'n de la Cogolla و (سان ثريان ده ماثوتى) San Cebria'n de Mazote و (سان باونيل ده برلانجا) San Baudel de Berlanga ، وأقيمت كنائس أخرى على نمط كنائس المستعمرين مثل كنائس (ريبول) Ripoll و (كوتشا) Cuxa و (سان ميغل ده فلوجيا) San Miguel de Flugia ومثل (ليريدا) Le'rida و (خيرون) Gerona و (أفييدوا) Oviedo و (استيليا) Estella ، وأخيرا أقيمت فى أطراف قشتالة (سنت ياقب) (Santiago de Compostela) وهى التى كانت كعبة الحجاج من فرنسا وإسبانيا وغيرهما من البلاد المسيحية ، وكان طريق الحج هذا مكتظا بالكنائس والأديرة المستعربة فى أراكون Aragon ونبرة Navarra وقشتالة Castilla وليون Leo'n .

ويقول العلامة " أرنيست كونل " فى كتابه الفن الإسلامى : انتقلت الأقطار الجديدة فى العمارة والزخرفة إلى الأقاليم الجديدة التى انضمت إلى الدولة الإسلامية ، عن طريق الحكام المسلمين لهذه الأقاليم ، وبعد سقوط الدولة الأموية على أيدي العباسيين عام ٧٥٠م . بقيت تلك العناصر الفنية راسخة فى المغرب الأقصى وإسبانيا ، وازدادت رسوخا بعد قيام دولة أموية جديدة هناك ، واستمرت قرطبة بعد ذلك قرابة ثلثمائة سنة فى المحافظة على تلك العناصر الفنية الدمشقية الأصل ، وابتكار آيات فنية أخرى كان لها شأن ملحوظ فيما أنتجته الحضارة الإسلامية من أعمال فنية خالدة .

وبالرغم من أن المستعربين قد حاولوا التخلص في عمارتهم من التقاليد العربية الإسلامية ، إلا أنهم لم يستطيعوا إتمام أعمالهم بدونها ، إذ كانت هذه التقاليد من القوة بحيث فرضت عناصرها على العمارة المسيحية ، وكان من أهم مظاهرها تلك العناصر المعمارية والزخرفية التي كانت العمارة الإسلامية قد ابتكرتها وطبقتها في عمارتها ، ونشرتها شرقا وغربا ، مثل النوافذ المزدوجة والعقود المنفوخة والعقود الثلاثية الفتحات والعقود المفصصة ، أو المقصوصة ، والعقود الصماء ، ومثل الشرفات أو الكوابيل ، ومثل القباب والقبيبات المضلعة ، والقبوات الوترية ، ومثل الزخارف المتعددة الألوان والمنحوتات المشطوفة والمنحوتات الغائرة ، وغير ذلك من العناصر والأشكال .

العقود المنفرجة :

وكانت أول هذه العناصر ظهورا وأكثرها انتشارا العقود المنفرجة ، وقد ظهر العقد المنفرج ، أول ما ظهر معماريا فيما نعرف ، في المسجد الأموي بدمشق ^(١) في سنة ٨٨ هجرية ٧٠٦ م . وفيه تبدو قاعة الصلاة كغابة من الأعمدة في وضعين تربط بينهما دعائم قصيرة وطبقاته من الحجارة والآجر ، واستخدم بعد ذلك بصفة عامة في بيت صلاة المسجد الجامع بالقيروان ^(٢) في سنة ١٥٠ هجرية ٧٦٧ م . واقتنع رجال العمارة العربية بمناعة بنيانه ورشاقة مظهره ، فتبنوه ، وعمموا استخدامه بحيث أصبح عنصرا مميزا للعمارة الإسلامية ، وخاصة في بلاد المغرب والأندلس . فلم يكن غريبا أن يتبناه كذلك المستعربون ، وأن يكثروا من استخدامه ، ونجد أمثلة عديدة منه في بناء كنائسهم وأديرتهم مثل كنائس (بوباسترو) Bobastro و (سان ميغل ده اسكالادا) و (سان ثيريان ده ماثوتى) و (بنيالبا) و (سان خوان ده لابينا) Sab Juan de la pen'a ، ومن هذه الكنائس انتقل العقد المنفوخ إلى كنائس فرنسا ، مثل (سانت اندريه ده كوزاك) Saint-Andre' de Cubzac و (سويك) Souillac و (سان ميشيل ده بوى) Saint-Michel de Puy ، ونلقاه كذلك في كنائس أخرى في جنوب إيطاليا ، مثل (سانتا مريا ان شلس) Santa Masia in Cellis وفي (فيرونا) Verona و (سنيولى) Sugnoli ، واقتبس البناء

(١) المسجد الأموي بدمشق : شيد فيما بين سنتي ٨٨ و ٩٦ هـ / ٧٠٦ و ٧١٤ م . في عهد الوليد بن عبد الملك ، البقعة التي شيد عليها كانت معبدا وثنيا ثم أقيم عليها كنيسة القديس يوحنا ، ويتألف المسجد من صحن يحيط به أروقة أربعة أكبرها رواق القبلة ، وبالمسجد بضع نوافذ تشتمل أقدم زخارف هندسية إسلامية ويتضح فيها التأثير الإغريقي ، وتعتبر أبراج المسجد الأربعة المآذن الأولى في الإسلام ، ويظهر تأثيرها في تصميم المآذن في شمال أفريقيا والأندلس ، ويتضح أثر تصميم المسجد في مسجد قرطبة ومساجد غرب العالم الإسلامي .

(٢) جامع القيروان : بناء عقبة بن نافع عام ٥٥ هـ / ٦٧٤ م . عند تأسيس مدينة القيروان ، وأعيد بناء المسجد عام ١٥٧ هـ / ٧٧٣ م . ، وفي عام ٢٢١ هـ / ٨٣٥ م . أعاد عمارته زيادة الله الأغلبى ، وصار المسجد صحن يحيط به أروقة أربعة أكبرها رواق القبلة وصارت مساحته ١٥٠ × ٢٢٠ نراعا مربعا ، وزخرف المحراب ببلاطات من الخزف عام ٢٤٨ هـ / ٨٦٢ م . ، وبنيت قبة البهو عام ٢٦١ هـ / ٨٧٤ م . ، وأضيفت مقصورة بالمسجد عام ٣٧٥ هـ / ٩٨٥ م . ، ويعلو محراب المسجد عقد على هيئة حنوة الفرس ولجدران المسجد أكتاف سائدة وبه ٨ أبواب ، ويعلو أحدها قبة .

الأوروبيون عنصرا زخرفيا متصلا بالعقد المنفرج وهو إحاطة هذا العقد بإطار مستطيل يوضح حدوده ومعالمه ، وهو عنصر ابتكرته العمارة الإسلامية وانتشر استعماله فيها في بلاد المشرق والمغرب . نجد نظائر له في كنائس المستعربين ، وخاصة في "اشتوريا" Astauria مثل كنيسة "سنتيا جسوده بنياليا" Santiago de Pen'alla ، كما نجد نظائر له في عدة من الكنائس الفرنسية ، مثل دير "كلونسي" Cloneu وكنيسة "شارليوه" Charlieu وكنيسة "باريه له مونيل" Paray-Le-Monial والغريب في هذا العقد المنفرج أن منظره الزخرفي اجتذب خطاطي الكتب المسيحية المقدسة ، فنجدته متخذا حلية في مخطوطات عديدة من "تعليقات الأبوكاليس" التي ألفها في القرن العاشر الميلادي "بياتوس" Be'atus ، والتي كانت واسعة الانتشار في أوروبا اللاتينية في العصور الوسطى ، ونجد في صفحات هذه المخطوطات ، رسوم مبان ، فتحت بواباتها ، أو حليت واجهاتها ، بعقود منفرجة ، ومن ذلك المخطوطة المحفوظة في كاتدرائية "جيرونا" Ge'rona في أسبانيا ، والمخطوطة المحفوظة في المكتبة الأهلية في باريس .

العقد الثلاثي الفتحات :

وكذلك العقد الثلاثي الفتحات ، انتشر استعماله انتشارا واسعا في الكنائس الأسبانية فحسب ، بل في الكنائس الفرنسية والإيطالية ، ولا في العصر الرومانسكي وحده ، أي في القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، بل في العصر القوطي كذلك ، أي في القرون الثلاثة التالية ، وقد كان العقد الثلاثي الفتحات معروفا " قبل الإسلام " وخاصة في العمارة الهندية ، غير أن استخدامه في الهند كان ذا طابع خاص وفي منطقة محدودة . أما في العمارة العربية الإسلامية فقد كان مصدره فكرة هندسية بحثة ، قائمة على القسمة الحسابية ، كما يتضح من رسم باق على جدار في أطلال مدينة الزهراء* التي بناها عبد الرحمن الناصر بعد أن ازدهمت قرطبة بسكانها ، فاتخذها كمدينة بالقرب من قرطبة بعد أن شيدها وجعلها مكتملة المعالم والاحتياجات في الفترة من [٣٠٠-٣٥٠هـ / ٩١٢-٩٦١م] ، وعلى هذه الصورة الهندسية ابتكر هذا العقد في العمارة الإسلامية بمسجد الزهراء والسدي تصف كتب التاريخ صورة رائعة لجماله المعماري وقوة الإبداع التي اتسم بها الفنان المسلم في عمارة وزخرفة هذا المسجد ، وانتشر في بلاد المغرب والأندلس ، وتسرب إلى أوروبا اللاتينية في مثل كاتدرائية "سنت ياقب" وكنيسة "سانتا كروزا ده كاستيادا" Santa Cruza de Castenada و "سان بيرى ده كاسيريس" San

* مدينة الزهراء : مقام الخلفاء في حوض الجبل العروسي تجاه قرطبة ، ومقر البلاط ، وبها دار السكة والمسجد والقصور . يشير تاريخها إلى الاستعانة بالعرفاء [المهندسين] من المشرق الذين وفدوا من بغداد ودمشق والقسطنطينية ، واشتركوا في تشييدها . استوردوا الفسيفساء المزجج من بيزنطية ، والرخام من اليونان وروما وقرطاجنة ، وازدانت بقطع منحوتة رائعة ، وبالحيوانات المعدنية المذهبة والجواهر المتلألئة ، والأبواب من الخشب الغني والعساج والحديد المصقول والبرنز الأملس والبلور الصخري .

Pere de Casserres وكاتدرائية "سلمانقة" Salamanca ودير "سان بابلو دل كامبو" San Pablo del Campo في برشلونة .

إلا أن انتشار هذا العقد في فرنسا كان أعم وأوسع ، وعدد الكنائس التي تبقت فيها عقود ثلاثية الفتحات كبير جدا ، مما يدل على أن شكل هذا العقد اتخذ بعد اقتباسه من العمارة العربية ، عنصرا معماريا وزخرفيا من عناصر العمارة المسيحية الفرنسية ، ومما يؤكد ذلك أنه استخدم في مناطق منها مطابقا لشكله ووضعه في عمارة قرطبة ومن الجدير أنه منذ تولى عبد الرحمن الداخل فتح الأندلس بدأ دور قرطبة في توجيه دفة الأمور ، وبرزت إلى قمة الوجود لتشارك عواصم العالم المتحضر - إذ ذاك - في العمارة والثقافة وجميع مظاهر الحياة الحضارية وصارت مستقر الخلافة وموطنى الوزارة وكعبة الشعراء والأدباء وموئل أهل العلم ومقصد الطلاب ومورد الفنون ، واستخدم العقد الثلاثى الفتحات في مناطق أخرى على بعض الاختلاف والتطور . وذلك معناه ، أن اقتباسه كان أول الأمر اقتباسا مباشرا عن آثار الأندلس ، فلما أصبح عنصرا فرنسيا محليا تطور شكله ، وأصبح الاقتباس غير مباشر ، فقد في هذا الاقتباس الأخير صفته الهندسية البحتة التي كانت تتبع من مصدره الإسلامى المباشر .

ونلقى من العقد الثلاثى الفتحات ، الهندسى الصفة أمثلة فى كنائس (سان فيدال) Saint-Vidal و(شانتوج) Chanteuges و(شامالير) Cahmalieres و(بيير ايناك) Pierre d'Aynac و(له مناستيه) Le Monastier و(بريود) Brioude و(كولها) Culhat و(فيين) Saint-Pierre de Vienne و(فالنس) Valence و(سولينياك) Solignac وعشرات غيرها فى أوساط فرنسا وجنوبها وغربها . ونشاهد فى هذه الآثار العقد الثلاثى الفتحات مستخدما مثل ما استخدم فى العمارة الإسلامية ، إما مغلقا أصم ، كما يشاهد فوق محراب مسجد قرطبة وفى داخل

" ما كاد يستقر عبد الرحمن الداخل حتى يسرع فيبنى قصر الإمارة " للرصافة " بقرطبة ، ثم المسجد الجامع ، وجاء عبد الرحمن الأوسط ليشيد القصور ويبنى المساجد ويدخل فى البلاد الكثير من مظاهر الحياة الحضارية ، وخاصة العمران . أما فى عصر عبد الرحمن الثالث فإن تعداد قرطبة كان حوالى ٥٠٠ ألف نسمة وبها ١٣٠٠٠ دار عدا القصور الفخمة و٢٨ ضاحية و٣٠٠ حمام و٣٠٠٠ مسجد ، وقد بلغت شهرة قرطبة إلى حد أن أوروبا أطلقت عليها " جوهرة العالم " ، وكان مسجد قرطبة موضع اهتمام الخلفاء ومحل رعايتهم وتناولوه بالزيادة والتجديد والزخرفة والنقش حتى بلغ طوله ٣٣٠ ذراع وعرضه ٢٣٠ ذراع وعدد أعمدته للرخام المكسوة بالذهب واللازورد ١٢٩٢ عمودا و ٥٠ بائكة وأبوابه ٢١ بابا ، وقد كسيت بالنحاس الأصفر اللامع الرائع الصنع ، ويذكر العلامة سيديو المتوفى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر للميلادى أن الباب الأوسط كان مرصعا بصفائح من الذهب وبأعلاه ثلاث كرات مذهب تعلوها رمانة من الذهب ، أما حوائط المحراب فإنها مكسوة بالفسيفساء وعروق الفضة . أما المنبر فكان مصنوعا من العاج وخشب الورد وبه ٣٦٠٠٠ حشوة من الخشب سمرت بمسامير من الذهب والفضة ، وكانت بعض هذه الحشوات محلاة بالأحجار النفيسة ، وكان هذا المسجد العظيم ينار فى الليل بـ ٤٧٠٠ مصباح ، وفى عام ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م . سقطت قرطبة فى يد فريناند الثالث ، وبدأ محو معالم الحضارة الإسلامية فى الأندلس وتحول إلى كنيسة ، ولكنه مازال يحمل إلى اليوم اسم Mezquita de Cordoba وهى كلمة إسبانية محرفة عن العربية معناها المسجد .

تجويفه ، وإما مفتوحا مفرغا ، كما يشاهد كذلك فى قرطبة ، فى مقصورة
المهراب ، وفى مئات من الآثار الإسلامية العربية .

ونلقى أمثلة من العقد الثلاثى الفتحات المتطور فى كاتدرائية (كاهور) Cahors
وفى (مارينى) Marigny و(بيرينياك) Perignac و(ساجون) Sagonny و(دنزى)
Donzy و(مارينياك) Marignac ، وقد اشتقت هذه العقود من زخارف الصناديق
الأندلسية العاجية ، التى سنرى فيما بعد رواجها فى العالم المسيحى ، أو من
زخارف بعض المخطوطات ، وفى هذه الزخارف ، زخارف المخطوطات
والصناديق ، روعى أن تقتصر الفتحات السفلى ، فى العقود الثلاثية الفتحات ،
على أرباع دوائر فتتسع بذلك فتحة العقد الثلاثى بحيث تتلائم الأشكال المرسومة
داخلها ، وهى عادة أشكال رعوس آدمية .

العقود المفصصة :

ولقيت العقود المفصصة ، أو المقصوصة ، مثل الترحيب الذى لقيته العقود
المنفرجة والعقود الثلاثية الفتحات ، وهى عقود قصت حوافها الداخلية على هيئة
سلسلة من أنصاف دوائر ، أو على هيئة عقد من أنصاف فصوص ، ولعل هذا
العقد المفصص قد اشتق من شكل حافة المحارة ، غير أنه اتخذ فى العمارة
الإسلامية المظهر الهندسى البحت ، وأصبح فيها ابتكارا ، ظهر أول ما ظهر ،
فيما تبقى من الآثار ، فى قصر المشتى* ، فى أوائل القرن الثانى الهجرى [الثامن
الميلادى] ، وفى نفس الوقت فى قصر الحلابات وحران وقصر الطوبية ،
واتضحت معالمه الهندسية كاملة فى بناء قبة المسجد الجامع بالقيروان فى سنة
٢٢١هـ/٨٣٦م. وفى قصر العاشق بالعراق ثم فى الرقة حوالى سنة
٢٦٤هـ/٨٧٨م.

واحتفظ العقد المفصص بمظهره الهندسى فى تطوره بعد ذلك وانتشاره فى
عمارة المغرب والأندلس ، وخاصة فى مسجد قرطبة الجامع ، فى عهد الخليفة
الحكم المستنصر بالله فى سنة ٣٥٤هـ/٩٦٥م. ، إذ تعددت أشكاله واتخذ فى داخل
هذا المسجد وخارجه مظهرا بديعا جذابا ، ثم تشابكت العقود المفصصة فى القوون
التالية ، وازداد عدد الفصوص وتصاغر وتداخلت فيها زهيرات ووريدات ،
وأصبح شكلها زخرفيا فحسب ، خلقت به المآذن والمحاريب .

ومن المغرب والأندلس اشتقت العمارة المسيحية فى العصور الوسطى ، فى
إسبانيا وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا أشكال العقود المفصصة ، وظهرت فيها بمظهرين
: المظهر الأول هندسى بحت ، أى أن العقد يتكون من سلسلة من أنصاف دوائر ،

* قصر المشتى : ينسب بناء هذا القصر للخليفة الأموى الوليد الثانى ، ويقع على بعد ٢٠ ميلا
جنوب شرق عمان بالأردن ، وهو قصر صحراوى غير تام البناء ، وقد نقلت أهم أجزاء
الزخارف المحفورة فى الحجر الجيرى لواجهته إلى برلين لتوضع فى متحف فريدريك منذ عام
١٩٠٣ ، وهذه الزخارف بها عناصر وتأثيرات بيزنطية وهيلانية وساسانية ، وتعتبر من أهم
الأمثلة للصناعة المعمارية الزخرفية فى العصر الأموى .

والمظهر الثانى نباتى ، أى أن العقد يتكون من التفاف غصن فى أنصاف دوائر تنتهى كل منها بزهرية أو وريدة ، ومن بين الآثار التى يشاهد فيها المظهر الأول للعقد المفصص ، كنائس (شاسبوزاك) chaspuzac و(كرواس) Cruas و(شاننول) Chantemerle و (لاندو) Landos و(تورنوس) Tournus و(مواساك) Moissac و(إسوار) Issoire وكاتدرائية (كليرمونت) Notre-Dame-du-Port a' Clermont- Ferrand ودير (كلونى) Ctuny فى هذه الآثار ، وفى مئات غيرها مازالت قائمة ، نشاهد البوابات أو النوافذ أو فتحات الشرفات الداخلية أو الأبراج أو القباب أو المذابح ، قد حليت مسطحاتها بهذا العقد الجميل . ونشاهد مثلاً رائعاً لتطور الاقتباس على بوابة كنيسة (بلانزاك) Blanzac إذ قصت حافة العقد الداخلية من خمسة فصوص يتكون كل فص منها من عقد ثلاثى الفتحات ، وتعددت الأشكال فى العمارة المسيحية تعددا لا حصر له فى العصور التالية ، سواء من حيث حدود رسم الفصوص وتنسيقها فى العقد الواحد ، أو من حيث اختلاف أوضاعها .

كان هذا مصير المظهر الأول الهندسى للعقد المفصص . أما المظهر الثانى : النباتى الشكل ، فقد انتشر كذلك انتشاراً واسعاً فى العمارة الأوروبية نشاهده فى (باساك) Bassac و(شارتر) Chartres و(بيليوم) Billom و(بورج) Boutges و(ريو) Rioux و(فيلمارتان) Villemartin و(ليبورن) Libourne وعشرات غيرها من الآثار . ونلقى العقد المفصص مزدهراً على واجهة كنيسة (بيتية باليه) Petit Palais ، تفصل فيه بين الفصوص زهيرات بديعة تتدلى من أطراف أنصاف الدوائر ، وتتخذ هذه العقود المفصصة مظهراً فريداً جعل من هذه الواجهة أجمل وأجمل الكنائس الرومانسيكية فى مقاطعة (الجبروند) Gironde غربى فرنسا ، واحتفظت جميع هذه العقود بطابعها العربى الذى يتضح من رقة الحواف ودقة الرسم الهندسى . ونلقى منها كذلك مثلاً رائعاً منتشراً على واجهة كنيسة (شاريتيه) Charite-sur-Loire فى فرنسا ، ومثلاً شبيهاً به فى دير (طراخونه) Tarragona فى إسبانيا ، كما نلقى أمثلة عديدة فى إنجلترا تتوج نوافذ الكنائس مثل كنيسة (كلای) Clay فى نورفولك (Norfolk) وهى من القرن الرابع عشر .

العقود المدببة :

وانتقل العقد المدبب كذلك من العمارة الإسلامية العربية إلى العمارة المسيحية ، وتطور فى هذه العمارة تطوراً عظيماً ، بحيث أصبح عنصراً متميزاً للعمارة القوطية ، وكان هذا العقد المدبب قد نشأ فى العراق ، وأقدم مثل معروف منه يوجد فى قصر الأخيضر^(١) من حوالى سنة ١٦١هـ/٧٧٨م . ثم عم استعماله بعد ذلك

(١) قصر الأخيضر : يقع على بعد ١٢٠ كيلومتر جنوب بغداد ، وقد شيده الأمير العباسى عيسى بن موسى حوالى عام ١٦١هـ/٧٧٨م . وهو قصر محصن : ويشتمل على مداخل محصنة فى وسطها وبالأركان أبراج أربعة ، وفى كل ضلع عشر أبراج أصغر ، وجميعها دائرية التخطيط وبالسور فتحات لإلقاء المواد الحارقة على المهاجمين . استخدم فى تسقيف القصر أقبية نصف برميلة وأقبية متقاطعة وأقبية يفصل بينها عقود ، وعرف هذا الأسلوب فى الفن الساسانى . راجع د. حسن الباشا : مدخل إلى الآثار الإسلامية . مرجع سابق ص ٢٢٦ .

. نلقاه في الجوسقي الخاقاني بسامراء من عهد المعتصم في سنة ٢٢١هـ / ٨٣٦م. ، وفي المسجد الجامع بالقيروان من عهد زيادة الله ابن الأغلب في السنة نفسها ، وفي مقياس النيل ^(١) بالروضة بمصر في سنة ٢٤٧هـ / ٨٦١م. ، وفي مسجد ابن طولون ^(٢) في سنة ٢٦٥هـ / ٨٧٩م. وانتشر في أثناء ذلك انتشارا واسعا في العمارة الإسلامية ، في بلاد المشرق والمغرب على السواء . ثم ظهر في العمارة المسيحية الرومانسيكية ، وأخذ يتطور فيها ، فزاد ديبه بحيث أصبح ستينيا ، وفطن البناء الأوروبيون إلى ميزات هذا العقد التي أتاحت الفرص لزيادة ارتفاعه زيادة كبيرة مع الاحتفاظ بمناعته ، وأتاحت الفرص كذلك لتوسيع فتحته اتساعا كبيرا ، فاستخدموه بكثرة منذ نهاية القرن الثاني عشر ، وحوروا في أشكال رعوسه تحويرا أصبح مظهرها معه غريبا عن مظهر مصدره العربي القديم .

العقود الصماء المنفرجة :

استخدمت العقود الصماء في زخرفة الأبواب والواجهات والمحاريب في العمارة الإسلامية ، وظهرت في أشكال متشابكة في المسجد الجامع بقرطبة في سنة ٣٥٤هـ / ٩٦٥م. وعلى واجهة مسجد طليطلة في سنة ٣٦٩هـ / ٩٨٠م. ، وانتشر استعمالها في العمارة الإسلامية ، وبصفة خاصة في مآذن ^(٣) الأندلس والمغرب ، ثم أصبحت محببا في عمارة المدجنين . ونجد أمثلة من هذه العقود الصماء انتقلت إلى إنجلترا ، وظهرت على شاكلة عقود طليطلة ، فسي كاتدرائية (دورهام) Durham التي بنيت في سنة ١٠٩٣م / ٤٨٦هـ. وفي كاتدرائية (نورويش) Norwich التي بنيت في سنة ١١١٩م / ٥١٣هـ.

وأضاد. كمال الدين سامح : العمارة في صدر الإسلام . وزارة الثقافة ١٩٦٤ ص ٦٢ .
^(١) مقياس النيل بالروضة : أقيم أول مقياس للنيل في العصر الإسلامي في جزيرة الروضة علم ٩٦هـ / ٧١٥م. في خلافة الوليد بن عبد الملك ، وقد زال أثره . أما المقياس الحالي في الروضة فيرجع إلى عام ٢٤٧هـ / ٨٦١م. وبنى بأمر الخليفة العباسي المتوكل على الله على يد المهندس أحمد الحاسب ، ثم جرى عليه كثير من التعمير والتجديد في عصور مختلفة .
^(٢) مسجد ابن طولون : شيده ابن طولون على جبل يشكر أعوام ٢٦٣/٢٦٥هـ / ٨٧٦/٨٧٩م. وهو ثالث مسجد جامع كبير أسس بمصر بعد جامع عمرو وجامع العسكر ، وقد تأثر هذا المسجد في بنائه بالمسجد الجامع في سامراء سواء من حيث التصميم أو المئذنة أو الزخارف .
^(٣) المنارة الحالية للمسجد الكبير بالقيروان : بنيت بأمر الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك عام ١٥٠هـ / ٧٢٤م. ، وتتكون هذه المنارة من ثلاثة أدوار . ويرى الدكتور كمال الدين سامح أن هذه المنارة استمرار لطراز المآذن السورية ، وليست لها علاقة بالفنارات كما حاول سيرش إثبات ذلك ، ويطلق اصطلاح " الصومعة " على المآذن في شمال أفريقيا والأندلس ، ويرجع تاريخ إنشاء الصومعة الثانية للقرن ٢هـ / ٨م. وهي منارة جامع الزيتونة بتونس ، وذلك مثل إصلاحها في القرن التاسع عشر ، وكانت مئذنة جامع قرطبة على غرار تلك المآذن ، ولها وجه شبه كبير مع مئذنة الجامع الأموي بدمشق ، وقد أصيبت مئذنة الناصر بقرطبة بإصابات بالغة عام ١٥٨٩ ولا يزال بدنها موجودا داخل الجزء السفلي لبرج الأجراس الذي أنشئ ليحل محل المئذنة بعد تحويل المسجد إلى كنيسة ، وقد أسهب الأبريسي في وصف هذه المنارة التي تعتبر نموذجا لمآذن شيد على نفس النمط في اشبيلية ومراكش .

وكذلك انتقل إلى العمارة الإنجليزىة العقد المنفرج ، وهو المعروف فيها بالعقد التيودورى Tudor Arch وقد عم استعماله فى القرن السادس عشر ، والعقد المنفرج عقد يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان عند رأسه فى زاوية منفرجة ، وله طرفان رأسيان مستقيمان كذلك يربطهما بالكتفين انحناء مقوس ، وقد ظهر هذا العقد أول ما ظهر فى العمارة الإسلامية فى قصر العاشق بالعراق فى سنة ٢٦٤هـ / ٨٧٨م . ثم عم استعماله فى عمارة القاهرة منذ القرن الخامس الهجرى [الحادى عشر الميلادى] ، فى مساجد الجيوشى والأقمر والأزهر ، ولا تختلف أمثلة العقد التيودورى فى إنجلترا ، مظهرا وعنصرا عن أمثلة العقود المنفرجة فى القاهرة ، وإن كانت أعمتها هنالك رفيعة وأكثر طولا ، وهذا أمر طبيعى أملاه التطور فى غضون خمسة قرون .

القبوات والقباب :

عرف المعماريون القبة فى فارس واليونان والرومان ، ولا يخلو منها إلا الطراز المصرى القديم ، وتعتبر قبة الصخرة التى شيدها عبد الملك بن مروان ٧٢هـ / ٦٩١م من أقدم نماذج القباب الإسلامية ، ويوجد نموذج آخر للقبة فى العصر الأموى هو تلك القبة التى أقيمت على حجرة المياه الساخنة فى قصر عمرا ، وهى حجرة مربعة ثم الانتقال فيها من المربع إلى الدائرة بطريقة عمل أربعة مثلثات كروية فى الأركان ، وتعتبر القبة - إلى جانب المئذنة - من أظهار عناصر العمارة الإسلامية ، ويكاد يكون من العسير أن نتصور مسجدا ذا مئذنة بدون قبة أو مسجدا ذا قبة بدون مئذنة قريبة منها . لأن المعماريين المسلمين عرفوا كيف يجعلون هذين العنصرين المعماريين المختلفين فى الهيئة وحدة جمالية تضيف على المسجد توازنا ترتاح إليه العين .

اتخذت العقود العربية أهمية كبرى بين عناصر العمارة والزخرفة الأوروبية ، واتخذت القباب العربية أهمية أعظم شأنًا وأبقى أثرا ، وقد كان المتبع فى العمارة السابقة للإسلام والمعاصرة له عند بناء القباب على مساحات مربعة ، أن تستخدم المقرنصات المعقودة أو المثلثة المقوسة Squinches, pedentatifs لتحويل المربع إلى مئمن تستقر قاعدة القبة المستديرة عليه ، كما كان المتبع أن تعطى الكتلة الكروية وهى القبة نفسها ، الأهمية الرئيسية فى البناء ، ولعل العمارة الإسلامية قد سارت أول الأمر على هذا النهج ، إلا أن آثارها قد اندثرت وخفيت عنا أشكالها ، والثابت تاريخيا أن أقدم قبة عربية قائمة على تخطيط مربع وعلى مقرنصات معقودة هى قبة المحراب فى المسجد الجامع بالقيروان التى بنيت فى سنة ٢٢١هـ / ٨٣٦م . غير أن بناء القيروان استوحى فى بناءه فكرة جديدة لم تعرف من قبل ، أساسها تجزئة الكتلة ، وبالرغم من أن بناء القيروان قد احتفظ بالمبدأين المعروفين قديما ، وهما : أولا تحويل القاعدة المربعة إلى قاعدة مئمنة بواسطة مقرنصات معقودة ، وثانيا إعطاء الأهمية الرئيسية للقبة نفسها حجما ومظهرا ، أى للغطاء الكروى ، إلا أنه يلاحظ أن هذا البناء لم يحفظ لقبته مظهر الكتلة الواحدة المنسجمة السطح ، بل جزأها إلى ضلوع ، وكذلك فعل بطابقها الأول وبرقبته ،

إذ جعل منها عناصر متصلة من عقود وأعمدة ، وجعل من تصميم بناء القبة هيكلًا مكونًا من ضلوع وأوتار ، حشى ما بينها حشوا ، فأصبح كأنه غلاف لسلسلة شبكية .

وقد توسع المسلمون في استعمال العقود والقباب على صورة لم يسبقهم إليها أحد ، فابتكروا من أشكال العقود والقباب ما يدل على مهارة رياضية معمارية بعيدة المدى ، واستخدموها على نطاق واسع في الأبواب والنوافذ ، واتخذوها كذلك عنصرا زخرفيا في صورة بوائك زخرفية صماء تزين الجدران الداخلية والخارجية للمباني ، ولم يقتصر ابتكار المسلمين على أشكال العقود وأنواعها ، بل تعدى ذلك إلى زينتها . فقد استخدموا الآجر والحجر معا بالتوالي فيكون لتوالي الألوان أثر جمالي بديع ، ونرى ذلك بوضوح في عقود مسجد قرطبة الجامع بالأندلس .

وتطورت الفكرة الهندسية في مسجد الزيتونة ^(١) بتونس في قبة المحراب في سنة ٢٥٠هـ / ٨٦٤م . حيث يعتبر هذا المسجد متحفا شاملا للأنماط والمدارس المعمارية الإسلامية ، فيه الفن المغربي من أفريقي وأندلسي ومراكشي ، وبه الفن الفاطمي والعربي والتركي ، ثم في قبة البهو في سنة ٣٨١هـ / ٩٩١م . فأصبحت التجزئة أكثر وضوحا ، وتحولت الكتلة الصماء تحولا صريحا إلى هيكل تبرز ضلوعه وأوتاره ، وتملئ فراغاته بحشوات بنائية وزخرفية . وتابعت القبة تطورها ، وانتقلت الفكرة الهندسية إلى مرحلة حاسمة في بناء قباب المسجد الجامع بقرطبة في سنة ٢٥٤هـ / ٩٦٥م . فلم يعد للمبدئين المعروفين منذ القدم ، والذين أسرنا إليهما فيما سبق أهمية في بناء القبة . إذ استغنى البناء في قرطبة عن تحويل المربع إلى مئمن ، وبالتالي اختفت المقرنصات ، أو على الأصح أصبحت حشوا وزخرفا ، وكذلك تضاعفت أهمية الغطاء الكروي ، القبة نفسها ، وأصبحت هي الأخرى حشوا وزخرفا . أما الذي أحدثه ذلك البناء ، فهو استخدام الأوتار أو [الكمرات] المعقودة فمدها بين الأضلاع المتقابلة من أضلاع المربع ، وجعل من تلاقي هذه الأوتار وتقاطعها ، هيكلًا متماسك الأطراف ، مختلف الأشكال ، وملا

(١) جامع الزيتونة بتونس : هو رابع جوامع القارة الأفريقية في الزمان ١١٤هـ / ٧٣٢م . لحماية الثغور ، فهو رباط وجامع ويتركب معماريا من أربع قلاع في كل ركن قلعة مبنية بصناديق الحجر الكبرى ، وفيها صومعة مستديرة للاستكشاف والاستطلاع ومراقبة العدو في البحر ، وحول الجامع أسواق وظيفية تتعلق بالتعليم والصناعات المهنية ، وهي سوق الوراقين والمجلبري والمعادن . كما أن هناك مجموعة مدارس حوله وبالجامع ٢٥٠٠٠ مخطوط منها النادر والنفيس ، ومن أقدم المخطوطات تفسير ابن سلام القيرواني [توفي ٢١٠هـ] على السرق وبخط الكوفي الجميل ، ويعتبر من أقدم التفاسير ، والجامع في مجمله متحف للمدارس المعمارية الإسلامية ، ففيه الفن المغربي والأفريقي والأندلسي والمراكشي والفاطمي والعربي والتركي ، كما به تجميع من الفنون البيزنطية والإيرانية والعربية . فالقلعة بيزنطية والصومعة المستديرة إيرانية والتأليف العام عربي والمحارب والقبة والمقصورات والصحن مغربية وزخارف المحراب أندلسية ، وبالجمله جامع الزيتونة مركب إسلامي جامع .

الفراغات فيما بين ضلوع هذا الهيكل العظمى حشوا مقعرا ، فأصبح البناء أقرب مظهرا وتكويننا إلى القبة الوترية منه إلى القبة المضلعة .

أهمية التصميم الهندسى فى قباب قرطبة لا تقتصر إذن على زيادة التجزئة وتشعب الخطوط ، وإلغاء وظيفة المقرنصات ، وانكماش الطابق الكروى ، وطغيان مظاهر الحشو الزخرفى ، بل تتعدى كل ذلك بكثير ، إذ أنه أصبح من الممكن تطبيق التصميم الجديد القائم على الأوتار أو [الكمرات] تطبيقا التصميم الجديدة ن القائم على الأوتار أو [الكمرات] المتشابكة . فى بناء السقف على هيئة قبوات وترية متقاطعة ، سواء على مسطحات مربعة أو مستطيلة أو مستديرة .

كان هذا التطور فى بناء قباب قرطبة خطوة تقدمية عظيمة فى التصميم المعماري ، وكانت أكبر مشكلة قابلها البناء الأوروبيون فى القرن العاشر الميلادى هى مشكلة السقف ، إذا كانت السقف الخشبية معرضة للخلل ، وخاصة للحريق ، وكانت السقف المبنية على هيئة أنصاف أسطوانات دائرية أو مدببة ، ثقيلة البناء ، تتطلب جدراناً سميكة ، ولا تسمح بفتحات واسعة للإضاءة الداخلية ، وذلك بالإضافة إلى أنه لم يكن فى الاستطاعة معمارياً حينذاك رفعها على مساحات عريضة . ولذا جرو المهندسون الذين نفذوا زيادة جامع قرطبة أيام عبد الرحمن الأوسط على استخدام أعمدة رخامية .

وبدأت آثار هذا التطور تظهر فى الكنائس المستعربة والإسبانية ، فى بناء قباب وترية ، مثل ما حدث فى (سان ميغيل ده اسكالادا) San Miguel de Escalada وهى من أقدم القباب المقتبسة عن قباب قرطبة ، ومثل ما حدث فى كاتدرائيتى (صمورة) Zamora و(شلمنقة) Salamnaca وفى كنيسة (المائتان) Almazan و(توريس دل ريو) Torres del Rio وكذلك اقتبست القباب العربية فى بناء بعض القباب الفرنسية فى أواخر القرن الحادى عشر الميلادى ، مثل ما يشاهد فى قبة مصلى مستشفى (سان بليز) Hopital Saint-Blaise وفى قبة كنيسة (سان كرواده اولرون) Saint-Croix de Oloron التى تتقارب أوجه الشبه بينهما وبين إحدى قباب مسجد الباب المردوم فى طليطلة ، حتى ليخيل إلى الناظر إلى القبتين كأن بانيهما رجل واحد . أما مصلى (مستشفى سان بليز) فإنه يحمل مظاهر أخرى للاقتباس من العمارة العربية ، مثل العقود الثلاثية الفتحات والمفصصة ، كما رأينا ، ومثل الكوابيل العربية ، كما سنرى ، وذلك يؤكد اشتقاق طريقة الأوتار القرطبية فى بناء القبة الفرنسية .

وانتقل التأثير من القباب إلى القبوات ، واستخدمت أول ما استخدمت فى العمارة الأوروبية فى كاتدرائية (درم) Durham بنيوكاسل فى إنجلترا فى أواخر القرن الحادى عشر فى سنة ١٠٩٣م/٤٨٦هـ . أى بعد بناء قرطبة بمائة وثلاثين سنة ، ومما يؤكد انتقال هذا العنصر المعمارى من الأندلس العربى ، أن بهذه الكاتدرائية ، كما رأينا ، مظاهر أخرى لعناصر معمارية مشتقة من الأندلس وخاصة العقود المتشابكة الصماء ، وهى تظهر فى (درم) بصورة مشابهة تماماً لمظهرها على واجهة مسجد الباب المردوم فى طليطلة ، ذلك المسجد الذى حول

فيما بعد إلى كنيسة باسم (سان كريستو ده لالوث) San Cristo de la Luz وظهرت القبوات الوترية حوالى ذلك التاريخ في مبان إسبانية ، مثل كنائس (أوفيسندو) Oviedo و(خاكا) Jaca و(سانتا كروث ده لاسيروس) Santa Cruz de la Seros و(سانتيا جوده بنيالبا) و(سان ميان ده لاكوجيا) و(سان ثيريان ده ماثوتيه) و(سان بادويل ده برلانجا) وهى التى سبق أن أشرنا إلى تأثيرها بمظاهر عربية أخرى ، وكذلك ظهرت القبوات الوترية فى الوقت نفسه فى مبان فرنسية ، مثل كنائس (سان برتران ده كومانج) Saint-Bertrand-de-Comminges و(كودمرى) Cormery و(سان مارتن فى تور) Saint-Martin-de-Tours و(أوبرياك) Aubriac و(بايوه) Bayeux و(لوش) Loches وفى برج (مواساك) Moissac ومصلى (سان أوتروب فى سانت) Saint-Surope-de-Saintes وفى سقف نراع المنيسة فى (تورنيه) Tournai .

ولا شك إن فى أن العمارة الأوروبية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر اقتبست فكرة القبوات الوترية من الأندلس وهى التى كانت بدورها تطورا لفكرة تجزئة الكتلة القبوية المتبعة فى القيروان وتونس منذ القرن التاسع الميلادى ، وكان هذا الاقتباس الأوروبى مصدرا لنشأة العمارة القوطية ، تلك العمارة التى كان لها شأن عظيم فى بلاد أوروبا بأسرها ، من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر ، والتى أنتجت مجموعات عديدة متناثرة فى بلدانها من الكنائس والكاتدرائيات الخالدة ، والتى تستمد كيائها المعمارية من فكرة الأوتار ، تلك الفكرة التى أتاحت بناء قبوات مرتفعة شاهقة الارتفاع على مساحات عريضة واسعة ، والتى أتاحت الفرصة لترك فراغات مفتوحة للنوافذ ينغمر منها الضوء داخل المباني . صحيح أنه اتبع استخدام الأوتار و[الكمرات] المشدودة فى البناء ابتكار البناء القوطيين فى فرنسا لعنصر معمارى آخر وهو الدعامات المعقودة ، أو الدعامات المنعزلة Flying butteresses والتى أتاحت تخفيف سمك الجدران ، أو على الأصح تجزئتها إلى خطوط وأوتار رأسية ، ترتقى إلى حيث تثبت أوتار القبوات ، فتساندها وتتصل بها .

ومما يؤكد الصلة بين القبوات الوترية القوطية والقباب الوترية المغربية الأندلسية ، أن العمارة القوطية استخدمت عنصرا مكملا للأوتار ، وهو الأعمدة المندمجة فى أركان الدعامات ، وهو عنصر استخدم قبل ذلك بقرون أربعة فى العمارة الإسلامية ، ويبدو على مظهر رائع فى قباب القيروان وقرطبة .

ولا شك كذلك فى أنه كان للمدجنين ، الذين سبق أن أشرنا إليهم ، فضل فى التوفيق بين العمارة الإسلامية وبين العمارة المسيحية ، وفى الجمع بين الأساليب العربية والرومانسيكية والقوطية فى أسلوب واحد اتخذته البلاد الإسبانية طرازا وطنيا ، وكان له بدوره تأثير كبير على تطور العمارة القوطية فى بلاد أوروبا الغربية . وما زالت أعمال هؤلاء المدجنين تشد بمصادرنا العربية ، سواء فى العمارة أو الزخرفة كما يتضح من آثارهم فى سرقسطة ووادي الحجاره وطليطلة وإشبيلية .

الأبراج ، المآذن ، المنارات ، الصوامع :

يقول أستاذنا الدكتور حسين مؤنس في كتابه " المساجد " : روى البلاذري [توفي ٢٤٥هـ] أن زياد ابن أبيه بنى لجامع البصرة منارة من الحجر عام ٤٥هـ/٦٦٥م وذلك عندما هدم الجامع الأول ، وبناء بالحجر لكي يتسع لزيادة السكان . أما المقرئ فقد ذكر أن مسلمة بن مخلد عامل مصر لمعاوية أنشأ عام ٥٣هـ/٦٧٢م أربع صوامع في أركان جامع عمرو بن العاص في القسطنطينية لغرض الأذان ، وأمر ببناء منارات في معظم المساجد ، ولاشك أن النصوص ذكرت الصوامع والمنارات ، وليست لدينا فكرة واضحة عن الشكل المعماري لهذه أو تلك . ويستنتج الدكتور مؤنس أن الصوامع أقرب إلى الأبراج في الضخامة ، وأما المنارات فأقل حجما ، وهي مقتبسة من منارات السفن والسواحل ، وبالتالي فإن المآذن نشأت عن الصوامع (الأبراج) ثم امتزج الطرازان وظهرت المآذن الأولى ، ولهذا يتخذ مؤرخو الفن الإسلامي مئذنة جامع القيروان نقطة البداية لتاريخ المآذن وتطورها . وأقدم منارة في الشام هي القائمة بين أطلال قصر الحير الشرقي وقد أنشئت عام ١١٠هـ/٧٢٩م . أما مآذن المغرب فقد احتفظت بهيئة الأبراج لأغراض الدفاع ، وهي في العادة تسمى بالصوامع ، والكثير منها بنى بالآجر المحروق . أما صومعة مسجد قرطبة الجامع فكانت مبنية بالحجر على أسلوب يقارب مئذنة جامع اشبيلية المعروفة باسم الخير الدا .

وقد ارتبطت المآذن بالمساجد ارتباطا معماريا دون غيرها .. ومهما كان طرازها فقد عرف المعماريون المسلمون كيف يصنعون منها أشكالا فنية هي غاية في الجمال .

وبالمثل انتشرت عناصر معمارية وزخرفية في أوروبا عن طريق عمارة المدجنين ولعل أوضح مثل لذلك أبراج الكنائس في طليطلة التي تبدو كأنها صور مطابقة لمآذن المغرب والأندلس ، تمتد مثلها على مسطحاتها العقود الصماء المفصصة المتشابكة ، صفوفها وطوابق يعلو البعض بعضها ، تتخللها نوافذ مزدوجة مختلفة الأشكال ، والأنظمة في كل طابق عن بقية الطوابق ، وأمثلة هذه الأبراج ما تزال تشاهد حتى اليوم في سرقسطة في منطقة أراجون Aragon ، وخاصة في ترويل Teruel . بل إن بعض الأبراج التي بنيت قبل عهد المدجنين تبدو تماما كأنها مآذن أندلسية مثل برج كنيسة (سان كوجا دل فالس) Sancugat del Valles التي بنيت سنة ١٠٦٣م/٤٥٥هـ . ومثل كنيسة (توريس دل ريو) Torres del Rio التي تشهد كذلك قبواتها الوترية وكوابيلها بالاقتراس العربي .

كان للمآذن الأندلسية ، وخاصة لمئذنة المسجد الجامع بقرطبة التي اختلفت الآن معالمها ، ومئذنة مسجد اشبيلية المشهورة ، أثر بليغ على أبراج الكنائس الإسبانية سواء من حيث أشكالها المربعة القاعدة ، الشاهقة في الارتفاع ، أو من حيث امتداد الزخارف عليها ، من عقود مفصصة صماء متشابكة ، ونوافذ مزدوجة ، وكذلك أثرت أشكال المآذن في أشكال الأبراج الإيطالية مثل ما يشاهد في إحدى كنائس (فيرونا) Torre del Comune, Verona وفي كنيسة (دومو) في

سوليتو) Duomo, Soletto وهما من القرن الرابع عشر ، وامتد هذا الأثر حتى أواخر عصر النهضة ، ويشهد على ذلك برج (ليشى) Duomo, Lecce فى إيطاليا ، وبرج (سانت مارى لوباو) Saint-Mary Le-Bow فى لندن ، وهو الذى أقيم فى أواخر القرن السابع عشر .

الشرفات عرائس السماء :

الشرفات وحدات زخرفية من الطوب أو الحجر توضع متراسية على حافة السقف لكى يمثل السقف نهاية جمالية مناسبة ، والشرفات أصلها إيرانى ، وكانت توضع كعنصر زخرفى فى تيجان الملوك ، وقد اقتبسها المعمارى المسلم وتقن فى أشكالها ، وغالبا ما تكون على هيئة مقطع مدرج ، وقد تكون درجاتها صغيرة ومتعددة ، وقد تكون على هيئة ورقة نباتية أو مثلثات أو على هيئة زهرة اللوتس ، والعبرة الجمالية تكمن فى تراسها وتو اليها على نسق واحد بطول واجهات العمارة الإسلامية ولاسيما المسجد . ولذا سميت بعرائس السماء لكونها عند الصوفية تسبح بحمد الله ، وقد انتقلت الشرفات إلى الكثير من المباني الأوروبية خاصة أسبانيا ، وعرفت عندهم باسم المينات Alminas وهو لفظ مشتق من كلمة المنار Alminar .

ذكر أحد علماء الآثار الإنجليز أن شرفات جدران مسجد ابن طولون بالقاهرة ، الذى بنى فى سنة ٢٦٥هـ / ٨٧٩م . قد أوحى ، أو على الأقل ، تعتبر نموذجا لما اتبع فيما بعد فى تنسيق الشرفات المنقورة القوطية ، وأيد هذا العالم رأيه بأمثلة تشاهد فى كنيسة (كرومر) Cromer فى (نورفولك) Norfolk بإنجلترا ، وهى فى القرن الخامس عشر ، وقد يبدو هذا المثل مغريا إلا أن الموضوع لم يبحث بعد البحث الدقيق لتتبع الحلقة التاريخية المحتملة بين المسجد الطولونى بالقاهرة والعمائر القوطية فى فرنسا وإنجلترا .

وإذا كانت هذه الحلقة مفقودة ، فإن هنالك حلقة ثابتة أكيدة عن نوع آخر من الشرفات ، وهى الشرفات البارزة بين العمارتين العربية والأوروبية استخدمت هذه الشرفات لأول مرة على بوابة قصر الحير الشرقى فى بلاد الشام كما سبق أن ذكرنا ، وتشاهد بعد ذلك فى بوابة النصر بالقاهرة من سنة ٤٨٠هـ / ١٠٨٧م . حيث برجاها مربعان وليست لهما استدارة برجى باب الفتوح ، وباب النصر مجهز بحجرات علوية ذات فتحات ومزاغل لرمى السهام وفتحات لصب السوائل المهلكة ، ثم استخدمت الشرفات بكثرة فى الحصون الشامية فى العصر الأيوبي ، ومنها وعن طريق الحروب الصليبية ، اقتبست فى العمارة الحربية فى أوروبا فى العصور الوسطى . ونجد أمثلة عديدة منها ابتداء من أواخر القرن الثانى عشر الميلادى ، أى بعد ظهورها فى العمارة الإسلامية العربية بأكثر من أربعة قرون ونصف ، وبعد ظهورها بسنوات فى عمارة الأيوبيين بالشام ، وذلك مثلا فى فرنسا فى قصر (جايار) Chateau Gaillard وفى (شاتيون) Chatillon وفى إنجلترا فى (نورويتش) Norwich وفى (ونشستر) Winchester . ولم تلبث الشرفات البارزة فوق البوابات أن انتشر استعمالها فى القصور والحصون الفرنسية والإنجليزية فى

القرنين التاليين الثالث عشر والرابع عشر ، ونشاهد مظهرها أنيقا لها فى بوابية حصن (فيلنف أفينيون) Villeneuve-les Avignon فى فرنسا .

وفى سياق الحديث عن العمارة الحربية ، يجدر بنا أن نذكر أن هذه العمارة استقلت فى بلاد أوروبا الغربية من العمارة الإسلامية عنصرا ابتكر فى بناء مدينة بغداد المدورة فى سنة ١٤٥هـ / ٧٦٢م . ، وهو المدخل المزور أو المنحرف يسرة حتى لا يكشف الفناء الداخلى للمدينة عند اجتياز العدو لمدخلها ، وحتى تتعرض الجوانب اليمنى للمقتحمين البوابة للسهم المصوبة عليهم من شرفات الحصن المقابل لها ، وقد ظهرت هذه الحيلة الحربية فى بناء قلعتى القاهرة وحلب فى أواخر القرن الثانى عشر ، ثم أدخلها الفرنسيون والإنجليز على عمارة حصونهم كما يشاهد فى مثل (بوماريس) Beanmaris فى إنجلترا ، وفى مثل (كاركسون) Carcassonne فى فرنسا .

الكوابيل أو المساند : (Modillons acopeux)

ابتكر بناء مسجد قرطبة فى سنة ١٧٠هـ / ٧٨٦م . ، وفيما ابتكر من العناصر المعمارية عنصر الكوابيل أو المساند التى استخدمها لى تتكسى عليها أطراف عقود المنفوخة ، وعم استخدامها فى داخل بيت الصلاة ، وخارج أسوار المسجد وحول الصحن تحت الشرفات البارزة ، وتنوعت أشكالها فى الإضافات التى أدخلت على المسجد فى سنوات ٢١٨ و ٢٣٤ و ٢٤١ و ٣٤٠ و ٣٥١ هجرية ٨٣٣ و ٨٤٨ و ٨٥٥ و ٩٥١ و ٩٦١ ميلادية . ومن قرطبة انتشر استخدام هذه الكوابيل فى العمارة الأندلسية لترتكز عليها الشرفات البارزة خارج مستوى الجدران .

وكان لهذا العنصر المعماري عند الدكتور أحمد فكرى رحمه الله فوائد عملية ومظهر جميل اجتذب أنظار البناة الأوروبيون ، فاستخدمه المستعربون فى كنائسهم مثل (سان ميغويل ده اسكالادا) و (سانتيا جو ده بنيالبا) و (سان ميليان ده لاكوجيا) ، التى سبق أن أشرنا إليها بالنسبة لعناصر معمارية عربية أخرى ، ومثل (سان ميغويل ده ثيلانوف) San Miguel de Celanova ، وكانت فرنسا الموطن الثانى لهجرة هذا العنصر وانتقاله بأشكاله العربية التقليدية نجده فى منطقة (الأوفرنى) Auvergne فى مثل كنائس (كليرمونت فراند) Clermont-Ferrand و (سان نكتير) شهي-ف-أنوفشيهقث و (إسوار) Issoire و (سان إيزيدور) Saint-Isidore-de-Leon و (شورياه) Chauriat و (بريود) Brioude و (ريو) Rioux و (بييرا) Thiers و (إنزا) Ennezat و (كولها) Culhat و (موزاك) Mozac و (روايا) Royat . وثلقى فى معظم هذه الكنائس تأثيرات إسلامية أخرى ، مثل العقود المنفوخة والعقود المفصصة وتناوب المواد والألوان ، ونجد عنصر الكوابيل كذلك فى كنائس عديدة من مقاطعتى (بوتو) Poitou و (بيرى) Le Berry وفى منطقة نهر (الوار) Loire وحتى فى شمال فرنسا فى (نورمانديا) Normandie ، وتربو قائمة الآثار الباقية حتى اليوم فى هذه المناطق ، والتى نشاهد فيها نماذج من الكوابيل بصورتها المعمارية العربية الأصيلة ، على المئات عدداً ، مما يؤكد شيوعها فى العمارة المسيحية الفرنسية فى العصور الوسطى .

الصحن المكشوف :

هناك خاصية رئيسية تتميز بها مساقط العمارة العربية الإسلامية على مختلف أنواعها ، وهى وضع الصحن أو الفناء المكشوف الذى يتوسط كتلة أى مبنى وتلتف حوله بقية الوحدات المعمارية الرئيسية منها والثانوية ، كى تستمد منه الإنارة والتهوية ، والملاحظ أن الصحن هو الوحدة الثابتة أو نواة التصميم للعمائر على اختلاف أنواعها المسجد ، القصر ، الـبيمارستان ، الخانقاه ، المدرسة ، الوكالة .. الربع ، القيسارية . هذا الصحن يؤدي وظائف بالغة الأهمية :

- ١- تلطيف حدة الضوء الذى يشتد فى أغلب الأقطار العربية الإسلامية .
- ٢- مرشح للهواء الذى كثيرا ما يحمل الأتربة فى أوقات معينة من السنة فى المناطق المحاطة بالصحارى .
- ٣- يخفف من ضوضاء الشوارع والطرق .
- ٤- يختزن الدفء فى الشتاء ، وتلطيف القبط صيفا .
- ٥- حتى لا يتعرض أهل البيت لأعين الغرباء .
- ٦- يزيد نفعه بزراعة الأشجار والزهور وإذا ما توسطه حوض للماء .

ومما هو جدير بالذكر أن يظل الفناء يستخدم فى بعض الدور الخاصة فى أسبانيا المعاصرة ويسمونه هناك باتيو Patio وهو يؤدي بعضا من تلك الوظائف التى ذكرناها .

من المتفق عليه فى جميع الأوساط المعمارية العلمية بغير استثناء أن جوهر العمارة يتمثل فى التخطيط العام للمبنى ، وفى توزيع وحداته الرئيسية التى يتكون منها ذلك التخطيط . أما التفاصيل والعناصر والزخارف فهى بمثابة المظهر الخارجى الذى ينعكس عليه تفاوت درجات الثراء .

وهناك تعريف بسيط للعمارة خلاصته : العمارة هى نتيجة كل محاولة قام بها الإنسان وهدف بها إلى أن يوفر لنفسه فى معيشته ثلاث مطالب . كلها أو بعضها . وهى ، الراحة والأمن والجمال ، وسواء كان مستواها بدائيا أو متحضرا فإنها تعد من صميم العمارة مادام الإنسان قد ابتكرها وتابعها بالتطوير والتغيير .

الزخارف :

الزخرفة هى كل رسم على مسطح لملئ الفراغ بغرض الإحساس الجمالى ، والزخرفة تكون بتجريد الخطوط والحروف الهجائية والأشكال الهندسية وأشكال الورق النباتى والحيوانات والجمادات ، والجمال يعتمد على قدرة الفنان ودرجة التجريد التى يصل إليها فى المادة التى يزخرف بها . وينتأى الجمال من التكرار واستخدام النسب والتناسب ألوان بعينها والإيقاع والتناظر والتقابل ، وقد تحاشى الفنان المسلم رسوم الآدميين خشية الكراهية ، وكان هذا الحياء من الخالق جل وعلا الدافع وراء إبداع الفنان فيما وصل إليه من زخارف لم يصل إليها غيره من أهل الفن فى أى نطاق حضارى آخر .. وبداية فقد تفنن المسلم فى تحوير الورقة

النباتية بأشكالها اللانهائية ، واستخدم في هذا التحوير الأسلوب الهندسي مع التكرار والتوازن الإيقاعي ، وصال الفنانون العرب وجالوا وابتكروا وطوروا الموضوعات والمجموعات والوحدات والعناصر الزخرفية ، مما جعل للزخرفة الإسلامية طابع خاص فريد يتميز على سائر الفنون ، وهو حجر الزاوية في كل الفنون الإسلامية وعناصرها الأصيلة هي الفروع النباتية وصور الحيوان والعناصر الهندسية والكتابات العربية وهكذا .

امتاز الفن الإسلامي والعربي فيما امتاز به بالعناية بالزخارف المعمارية ، واتخذت هذه الزخارف خصائص انفردت بها بين الفنون سواء من حيث تصميمها وإخراجها الفني ، أو من حيث موضوعاتها وأساليبها ، وسنقتصر على ذكر [طريقتين] من طرق الإخراج التي كان لها عظيم الأثر في الفن الأوروبي .

[١] تعدد الألوان :

استخدمت المواد المختلفة الألوان في زخرفة المباني الإسلامية منذ أوائل القرن الثاني الهجري في عمارة قصر الحيز الشرقي مثلا ، واستخدمت في بناء عقود بيت الصلاة في مسجد قرطبة الجامع في سنة ١٧٠هـ / ٧٨٦م ، وعند بناء باب لهذا المسجد في سنة ٢٤١هـ / ٨٥٥م حليت واجهته بقطع من الحجر متناوبة في أشكال زخرفية هندسية مع قطع من الحجارة البيضاء ، واستخدمت الحجارة السوداء بالتناوب مع الحجارة البيضاء في بناء قبة مسجد الزيتونة في تونس في سنة ٢٥٠هـ / ٨٦٤م ، وانتشر بعد ذلك استخدام المواد المختلفة الألوان في زخرفة الأبواب والقباب والواجهات والمآذن والأرضيات انتشارا واسعا في العمارة المغربية والأندلسية ، وإذا كان الفن البيزنطي سبق أن اتبع هذا الأسلوب الزخرفي في سالونيك في منتصف القرن الخامس الميلادي ، فإنه توقف بعد ذلك عن استخدامه ، ولم يظهر من جديد في آثاره إلا في أواخر القرن الحادي عشر أو أوائل القرن الثاني عشر ، في مثل (تكفور سراي) Tekfour Serail ، أي بعد ثلاثة قرون من انتشار استخدامه في العمارة الإسلامية . هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد امتازت الزخارف الإسلامية المتعددة الألوان دون نظيراتها البيزنطية بتنسيق أشكالها في رسوم هندسية ، من مثلثات ومربعات ومعينات ونوائير ومضلعات نجمية ، تارة منفردة وتارة متداخلة .

واقترنت بعض المناطق الأوروبية أسلوب الزخرفة البيزنطي ، ولكن اقتباس مناطق أخرى من العمارة المسيحية الأوروبية للأسلوب العربي كان أعم وأبقى . إذ أصبح هذا الأسلوب عنصرا من أهم العناصر الزخرفية في القرن الثاني عشر الميلادي في العمارة اللومباردية في إيطاليا وفي العمارة الرومانسيكية في فرنسا وإسبانيا ، واستمر التعلق بهذا العنصر الزخرفي في القرون التالية ، وتكفي الإشارة إلى آثار مازالت قائمة في مدن (ميلانو) و(لوك) و(فلورنسه) و(فيرون) و(بولونيا) و(بيزا) و(جنوا) و(سبينيا) في شمال إيطاليا ، ولعل أوضحها تعبيرا عن التأثيرات الإسلامية واجهة كاتدرائية (بستوى) Pistoie ، حيث تتناوب الحجارة الحمراء والبيضاء على عقودها وعلى جدرانها ، وحيث ترسم قطع الرخام المختلفة

الألوان أشكالاً هندسية ، ونجد كذلك مثلاً لهذا الأسلوب في كنيسة القديس بطرس في (نورثمبتن) في إنجلترا Northampton .

وتكفي الإشارة في فرنسا إلى منطقتين من مناطقها ، هما منطقتا (الأوفرنسي) Auvergne و(الفيليه) Velay ، وحيث ينتشر استخدام تناوب المواد المتعددة الألوان في العقود والنوافذ والأبواب والواجهات ومذابح الكنائس ، مثل تلك التي تشاهد في كنائس (ريوتارد) Riotard و(بولينياك) Polignac و(مناستييه) Monastier و(سان ساتورنان) Saint-Saturnin و(ريوم) Riom و(كلير مونت) وكثير غيرها ، ومن هاتين المنطقتين اقتبست مناطق أخرى قريبة منها وبعيدة ، هذا المظهر الزخرفي نشاهد نماذج منه مثلاً في كنائس (فيين) Vienne و(فالانس) Valence و(تورنوس) Tournus و(فيزليه) Vezelay . وتتجمع أشكال الزخارف المختلفة الألوان في مجموعة الكنائس البديعة في مدينة البوي Le Puy بصورة لا تترك مجالاً للشك ، كما سنرى في اقتباسها من العمارة الإسلامية في المغرب والأندلس .

[ب] الزخارف المنحوتة الغائرة :

ازدهرت المباني العربية الإسلامية منذ القرن الأول الهجري [السابع الميلادي] بالزخارف المنقوشة على الجص أو الحجارة أو الخشب ، وحنق رجال الفن صنعة النحت على الحجارة والرخام ، وكانوا يميلون إلى أسلوب النحت الغائر ، وهو الأسلوب الذي تبدو فيه الزخارف المنحوتة مخرمة كأن قاعها مفرغ بحيث تظهر العناصر الزخرفية ناصعة واضحة المعالم منبسطة على أرضية غائرة قائمة

وقد امتاز الفن الإسلامي بهذا الأسلوب المخرم من النحت ، وبلغ النحاتون المسلمون في إجادته حداً بعيداً من الرقة والإتقان ، وسموا بمكانته بين أساليب النقش الأخرى ، ونلقى أمثلة رائعة منه في قصور الأمويين ببداية الشام ، من مستهل القرن الثاني الهجري [الثامن الميلادي] ، وفي محراب مسجد القيروان ، وفي قبة مسجد الزيتونة بتونس ، من أوائل القرن الثالث الهجري ومنتصفه ، وفي مسجد قرطبة الجامع وفي مدينة الزهراء من منتصف القرن الرابع الهجري ، ويرى المتجول في أطلال هذه المدينة مجموعات لا حصر لعددتها من الحجارة والرخام المنقوشة نقشاً رائعاً على هذا الأسلوب . وسنرى فيما بعد أن هذا الأسلوب الفني كان متبعاً في البلاد الإسلامية العربية في نحت الأخشاب والتحف العاجية كذلك ، وبلغ فيها مبلغاً كبيراً من دقة الصناعة ورقة الحساسية الفنية ووفرة التعبيرات الزخرفية .

وكذلك حاز هذا الأسلوب إعجاب رجال الفن في بيزنطة وإيطاليا وإسبانيا وفرنسا في القرون الوسطى ، فاقتبسوا أصوله المتبعة في الفن الإسلامي وأدخلوها على فنونهم ، واتبعوها في كثير من زخارفهم المعمارية المنحوتة ، والأمثلة الإسبانية على ذلك وفيرة يكفي أن أذكر منها المجموعة البديعة من المنحوتات التي تمتد على جانبي بوابة كاتدرائية (الريدا) Lerida والمجموعة الأخرى التي تشاهد في كنيسة (سانتو دومنغو ده سيلوس) Santo Domingo de Silos ، والتي

قيل عنها إنها تبدو كأنها صنعت بأيد عربية . وأما في الفن البيزنطي فنجد أمثلة من المنحوتات المخزومة البديعة في إحدى الكنائس في أثينا (Petite Metropole) ، وفي كنيسة القديسين (سرجيوس وباكوس) Saints Serge et Bacchus ن وفي بعض النيجان والمنحوتات في أياصوفيا ، وفي بازيليكية (بارنزو) Parenzo ، وفي مصلى (سان فيتال) في رافنا San Vitale da Ravenna ، وجميعها من القرن الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي ، ولعل أبدع مثل لاقتباس الفن البيزنطي لأسلوب النحت المخرم يشاهد في لوحة من القرن الحادي عشر الميلادي [الرابع الهجري] محفوظة بمحتف أثينا ، وقد نحت عليها رسم أسدين متقابلين على جانبي شجرة الحياة ، وأحيطت اللوحة بزخارف نباتية على الطراز العربي ، وكان النحات البيزنطي أراد أن يسجل شهادة منه بمصدر اقتباسه الإسلامي ، فأحاط رسومه بإطارين تمتد عليهما زخارف تقليدا للخط الكوفي .

وأما في فرنسا فقد اتبع الأسلوب نفسه ، لا في العصر الرومانسكي فحسب ، بل كذلك في العصر القوطي ، وتعددت النماذج التي تنطق بالاقتباس الإسلامي في مثل دير (مواساك) Moissac وكاتدرائية (تولوز) Toulouse وكنيسة (بريود) Briode و(روايا) Royat وكاتدرائيات (رامس) و(اميانس) و(البوي) Reims, Amiens, Le Puy .

[جـ] الزخارف المنحوتة المسطحة :

ابتكر رجال الفن الإسلامي نوعا آخر من النحت يعرف بأسلوب النحت السلس ، وهو الذي تنحت الزخارف فيه مسطحة ، مقطوعة الحواف قطعاً مستقيماً لا انحناء ولا تقوير فيه ، بحيث تمتد على أرضية مسطحة أيضاً ، وبحيث تظهر كأنها مستقلة منبسطة على الأرضية ، وكأنها ألصقت بها ولم تنحت معها في قطعة واحدة من الخشب أو الحجارة ، ونجد أمثلة عديدة من هذا النحو من النحت في الفنون الإسلامية ، سواء في الزخرفة المعمارية أو في صناعة التحف الخشبية ، وسواء في المشرق أو المغرب الإسلامي .

انتشرت هذه الطريقة العربية في إسبانيا وإيطاليا وفرنسا في العصور الوسطى ، واقتبست في الفن البيزنطي ، ويشهد على ذلك عرش كاتدرائية (مونريال) Monreale وأبواب كنائس عديدة في إيطاليا وفرنسا ، منها (سانتا ماريا) بالقرب من (كارسولي) Santa Maria-in-Cellis, Carsoli و(سان بيثرو) في (البيا) San Pietro, Alba-Fucensis و(المارتونا) في صقلية La Martona و(البوي) Le Puy و(الفوت شلهاك) La Voute-Chilhac و(بليس) Blesle و(شامالير) Chamalieres-sur-Loire ، وعلى بعض هذه الأبواب نجد كذلك تأييدا لهذا الاشتقاق الفني ، زخارف تقليدا للخط الكوفي .

الخط العربي الكوفي :

جميع المصاحف التي كتبت في القرون الهجرية الثلاثة الأولى كتبت بالخط الكوفي حيث كان الخط الوحيد لكتابة المصاحف ، وظل هذا الخط شائعا حتى تنوعت الأقلام وظهرت أنواع أخرى في العصر العباسي . وبقي الخط الكوفي الخط المفضل لكتابة القرآن ، وقد تيسر للمؤرخين أن يعرفوا كثيرا من أسماء كتبة المصاحف إلا أنه لم يتيسر الحصول على مصحف كوفي كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب المجموعات أن يفخروا به في هذا المجال ، إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد أو مصاحف مختلفة ، ومن أهم الخطوط التي كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفي الخط المغربي ، والمقصود به خطوط العالم الإسلامي الواقع غرب مصر (شمال أفريقيا والأندلس) ، وقد عني بها ليفي بروفنسال Levi Provençal ومارسيه Marcais . استخدم المغاربة الكوفي التذكاري لكتابة المصاحف واستخدموا نوعا آخر يتسم بالمرونة للأغراض المدنية . وممع بداية القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف ، وحل محله الثلث المملوكي والخط النسخي الأتابكي في شمال الشام والعراق وأسيا ، واستخدم الفرس الخط الفارسي إلى جانب الكوفي .

ويشمل الكوفي التذكاري كتابات المصاحف في القرون الهجرية الثلاثة الأولى بجانب استخدامه على العمائر كأشرطة أو أفاريز خطية تحلى الحيطان وبوابن العقود ورقاب القباب ، أو تنور حول المحاريب والمشاهد وأبدان المآذن كموضوعات زخرفية وغالبها آيات قرآنية محفورة في الجص أو الحجر أو الخشب . كما استخدم في النقوش التأسيسية التي تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده وكلها عادة محفورة في الحجر أو الرخام . كما استخدم في كتابة شواهد القبور بطريقة أكثر بساطة من حيث الأداء والقراءة .

وقد ساد الخط الكوفي التذكاري في العالم الإسلامي مشرقه ومغربيه حتى نهاية القرن السادس الهجري [١٢م] حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه مكانته .

كان أثر الخط العربي في الفنون الإسلامية موضوعا تناوله البحث من الكتاب الأوروبيين لارتباطها بالقيم الجمالية من أمثال فان برشم M.V.Berchem الذي جمع عددا وافرا من النصوص العربية ضمنها كتابه جامع الكتابات العربية Corpus Inscriptionum Arabicarum وقد عاونته تلميذه جاستون فييت G.Wiet والذي أنشأ الكتاب بعد وفاة أستاذه ، وجمع ليفي بروفنسال Levi Provençal عددا كبيرا من النقوش العربية الأسبانية في كتاب أسماء النقوش العربية الإسلامية Inscriptions Arabes d'Espagne مرتبة ترتيبا زمنيا ومصورة ومشروحة ، واشتغل بعلم الكتابة وتحليلها العالم السويسري سام فلوري Flury منذ عام ١٩١٢ ، وأيضا العالم الفرنسي Marcais وجان دافيد فيل J.D.wiell ، وأهتم فلوري بالزخارف المستخدمة في تجميل الأشرطة الكتابية وذكر أنواع الوريقات وقارن بينها وتناولها بالدراسة والتحليل . فحظي علم الكتابة العربية على يد بنصيب من العناية حيث وجه

البحث العلمى إلى ضرورة التعمق فى دراسة الأشرطة الكتابية وزخارفها وأثرها فى الفنون الأوروبية . ويعتبر فلورى أن فن الأشرطة الكتابية بلغ نموه فى القرن الخامس الهجرى [١١م] واستخلص من دراسته وجود أسلوبين زخرفيين كتابيين شائعين فى العالم الإسلامى . أحدهما الكوفى الذى تستقر الكتابة فيه على أرضية نباتية تتكون من فروع نباتية متموجة ، والتالى الكوفى المترابط . ويقول فلورى : أنه ليس هناك فن استخدم الكتابة فى زخرفة المباني الدينية كالمساجد والمدارس والقصور والبيوت الإسلامية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين بقدر ما استخدمها الفن الإسلامى ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة مسن ذلك النوع المعروف بالكوفى ، الذى تتكون من قوائمه وانبساطاته أنواع من التصميمات الزخرفية التى تقوم بتجميل المساحات ، وهو يقرر أن شرق العالم الإسلامى أنتج أكثر مما أنتجه غرب العالم الإسلامى .

ويدلل مارسيه على أهمية دراسة الفنون الإسلامية بعد انتهاء حكم العرب المسلمين فى الأندلس ، حيث استمر استخدام الكتابات الكوفية واستخدمت أساليب الفن الإسلامى . وقد جمع مارسيه الكثير من كتابات شواهد القبور وأقاريز المساجد والقصور والتحف من جهات مختلفة من أسبانيا كقرطبة وإشبيلية وطليطلة وغرناطة وبلنسية وغيرها ، وتعرض لطريقة التأثير والتأثر فى النقل من كتابات المشاركة ، وكيف كانت للمغاربة بعض التغييرات القليلة فى رسم الحروف والكلمات مؤكدا شيوع الكتابة المستديرة فى الأندلس فى القرون السادس والسابع والثامن الهجرى [١٢-١٤م] .

كما كتب لونجبريه Longbearieh فى عام ١٨٤٥ بحثا عن استخدام المسيحيين فى أوروبا للحروف العربية فى الزخرفة . ولقد ساعد على انتقال الخط العربى إلى الفنون الأوروبية نفس العوامل التى ساعدت على انتقال المظاهر الفنية الإسلامية المختلفة ، ويشير إلى أن بعض المناطق السورية التى احتلها الصليبيون فترة طويلة من الزمن مما وثق صلتهم بالفنون الحضارية العربية التى نهلوا منها الكثير عند رجوعهم إلى أقاليمهم بأوروبا .. ولم يغفل أن يذكر أن الأوروبيين الذين يذهبون لأداء مناسك الحج بالقدس الشريف ، وحيث كانوا يتأثرون بما يشاهدون من مظاهر حضارية لا قبل لهم بها وينقلون منها إلى بلادهم . وكان الخط العربى الزخرفى من أهم ما استرعى أنظارهم لميزاته الجمالية والزخرفية ولطابعه الغامض المبهم مع الأصالة ، فقد كانوا فى الغالب الأعم يجهلون قراءته .. وربما ضاعف من إعجابهم كثرة التحف المصنوعة من المعادن والخشب والعاج والزجاج والخزف .. واحتوائها بالضرورة على كتابات كوفية وعربية أخرى ، ولما كان يخلو أثر معمارى أو مخطوطة أو عملة معدنية من كثرة الكتابات ، ولاشك أن المخطوطات العربية وجدت طريقها إلى أوروبا وراجت سوقها فى فترة الترجمة والاقتباس مع بداية عصر النهضة ، وبالتالي فإن الكتاب العربى بفنونه كان له أثره الكبير فى تطور صناعة الكتاب الأوروبى ، وقد لعبت الفنون التطبيقية والآلات العلمية الفلكية كالاسطرلابات والعملات الذهبية والفضية والبرونزية والأواني المعدنية والخزفية والزجاجية والمصنوعة من البللور الصخرى والرخام .. كل

أشكال هذه التحف جذبت أعين الأغنياء والأشراف واستهوتهم الرغبات البشرية في تجميعها واستخدامها ، كما أنها استهوت أصحاب المهن والحرف لكونها وسيلة تعليم بالمحاكاة والتقليد ، وتلك بداية التأثير والنقل والانتشار ..

وكان للموضوعات الزخرفية العربية تأثيرات عميقة في الفنون الأوروبية التي اقتبست اقتباسات واسعة المجال من الأساليب العربية في التوريق ، وهي الزخرفة النباتية ، وفي الأشكال الهندسية ، وفي التوشيح العربي المعروف في هذه الفنون باسم [الأرابيسك] Arabesque ، أو التوريق ، حيث تسير النباتات الحلزونية الملتفة إلى ما لا نهاية فتكون أشكالا مترابكة ، وكان الخط الكوفي يكتب بأسلوبين أحدهما المرسل لأن الكاتب يسرع به من غير عناية ، وكان يتعامل الناس به فيما بينهم ، والمحقق وهو الذي كتبت به المصاحف وحفر على أفاريز المساجد والمباني واستعمل فيه كاتبه الدقة والتمهل .. ولهذا انفرد بالجمال الفني عن المرسل .

احتل الخط الكوفي مكانة ممتازة بين الموضوعات الزخرفية العربية ، وقد بهر مظهره البديع وجماله الفني أنظار العرب والمسلمين ، وشاركهم الأوروبيون في ذلك مشاركة لا تقتصر على إمتاع النظر ، بل في متابعة تطوره ، واقتباس ما يحويه هذا التطور من روح فنية ترتكز على التناسق في التكرار ، والالتزان في التماثل . كانت الفكرة الزخرفية هي وحدها التي أوحى إلى الفنان الأوروبي منذ القرن العاشر الميلادي ، فكرة الاقتباس من الحروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الأعمدة في الكنائس ، وعلى عقود بواباتها ، أو بالتصوير على صفحات الإنجيل ولوحات القديسين . والأمثلة على ذلك يذكرها أستاذنا الراحل أحمد فكري ، نجدها في اليونان على لوحة رخامية من إحدى الآثار البيزنطية في أثينا ، وهي التي سبق أن أشرنا إليها ، ونجد هذا العنصر الزخرفي منتشرا في التحف والآثار البيزنطية التي تنتمي إلى منتصف القرن الحادي عشر ، والتي صنعت أو أقيمت في مناطق (طيبة) و(أثينا) و(كالماتا) Calamata وفي هذه البلدة الأخيرة كنيسة وهبت للقديس (خرالمبوس) وبها زخارف كوفية تتم عن صورة من أبدع الابتكارات المسيحية لهذه الزخارف ، إذ نسقت أطراف الألف واللام من اسم الله ، بحيث يتكون منها على شكل الصليب الإغريقي ، وهو الصليب المتساوي الأضلاع . ومن أمثلة الاقتباس البديعة في إيطاليا باب مقبرة مدينة (كانوسا) Canossa تزينه دائرة زخرفية من الخط الكوفي المورق .

أما في أسبانيا فقد تعددت الأشكال وتنوعت ، ولعل أكثرها جراءة ما يشاهد في إفريز في منبج من كنيسة (أوفيدو) Oviedo وقد حاول النحات أن ينقل عليه [البسمة] كاملة ، ولكنه خلط بين حروفها خلطا لم يفقدها جمالها الفني ، وإن كسان قد أفقد الجملة معناها السامي ، ومع هذا فقد نجحت محاولة الفنان في أن يجعل من الزخرفة الكوفية إطارا رائعا للصور الدينية التي سجلها تحته ومن حوله .

وأما في فرنسا فنجد الكتابة الكوفية مسجلة في كنائس عديدة من بينها دير (مواساك) وكاتدرائية (بورديو) Bordeaux وكنيسة القديس بطرس في (رد) Saint-Pierre de Reddes وخاصة في كاتدرائية (البوي) التي سنشير إليها بعد قليل .

مجموعة آثار البوي (Le Puy) :

لعل من أكثر الآثار الأوروبية عبا وتعبيرا عن التأثيرات الإسلامية ، فى العمارة والزخرفة المعمارية ، تلك المجموعة من الكنائس التى بنيت فى مدينة (البوي) فى وسط فرنسا ، فى الربع الأول من القرن الثانى عشر الميلادى [السادس الهجرى] . بنيت فى هذه المدينة كاتدرائية عظيمة الشأن ، وهبت للعذراء ، والحق بها دير ، وبنى على قمة جبل المدينة مصلى ، وهب للقدّيس ميخائيل ، وبنى فى طرف آخر من المدينة مصلى ثان ، وهب للقدّيس (كلير) Saint-Claire ، وقد تجمعت فى هذه المباني الأربعة جملة من العناصر الإسلامية لم يتجمع مثلاًها فى أى أثر من الآثار . نلقى فيها أمثلة عديدة من العقود المنفوخة والعقود الثلاثية الفتحات والعقود المفصصة ، مرسومة ومنسقة بالدقة الهندسية ، لا تختلف مظهرها وكيانها عن نظائرها فى العمارة الأندلسية . ونلقى فى آثارها وعلى واجهات مبانيها وعقود دبرها تناوب الألوان منظماً بالشكل الذى يبدو عليه تماماً فى قبسة مسجد الزيتونة بتونس [يكاد جامع الزيتونة أن يكون متحفاً شاملاً للأتماط والمدارس المعمارية الإسلامية] . وفى عقود مسجد قرطبة . وانتشرت فى تلك الآثار مجموعة من التيجان الحجرية المنحوتة بالنحت الغائر على غرار منحوتات مدينة الزهراء .

وفوق هذا فقد اتخذت هذه التيجان شكلاً فريداً كان قد ابتكره رجال الفن المسلمون وظهر أول ما ظهر فى مسجد قرطبة ، يمتاز هذا الشكل بأن نصفه الأدنى أسطوانى ونصفه الأعلى مكعب ، بحيث تمتد الزخارف عليه متصلة متناسقة كأنها على شريط ممدود ، واندثر شكل التيجان هذا من قرطبة إلى عمارة المغرب والأندلس ، ومن الأندلس انتقل إلى قطلونيا ، وإليها استدعى بناء مسلمون لبناء دير (سانتو دومنجو ده سيلوس) Santo Domingode Silos ، ونحتوا تيجان أعمدته على شكل تيجان قرطبة ، وحذا بناء كنائس أخرى حذو بناء هذا الدير ، وشكلوا تيجان أعمدتهم بالمثل ، ومن هذه الكنائس (سان بيرى ده رودا) San Pere de Roda و(ريبول) Ripoll و(فالبونا) Valpona و(ليوسا) Liussa و(سان كوجات دل فايس) San Cugat del Valles وكاتدرائية (السيريدا) Lerida ودير (بيريلدا) Perelda . ثم نجده منتشراً فى آثار (البوي) فى الكاتدرائية وفى الدير ، وقد تخلف منه ستة وثلاثون تاجاً عتيقاً ، من عصر بناء الكاتدرائية ، وجملة من تيجان مقلّدة وأحدث عهداً .

وانتشرت من (البوي) أشكال التيجان العربية ، فنلقى نظائرها فى كنائس أخرى مثل (بيروس جراند) Payrusse-Grande و(أسودان) Issoudun و(سان مارتن ده بريف) Saint-Martin de Brives و(سان جيليوم ده نيزير) Saint-Guilhem-de-Desert و(سان جاك ده بيزيه) Saint-Jacques de Beziere وفى دير (مواساك) Moissac وفى كاتدرائية (سان سرنان) فى تولوز Saint-Sernin de Toulouse وفى كنيسة (سان جوليان) فى بريود Saint-Julien de Brioude وفى مصلى (روايا) Royat ، وفى كثير غيرها من الآثار الرومانسيكية فى أواسط فرنسا .

ونجد في كاتدرائية (البوى) مجموعة من القباب صممت مقرنصاتـها على نظام شبيه بتصميمها في قبة المحراب بمسجد القيروان وهي التي بنيت قبلها بثلاثة قرون ، ترتكز كل قبة من قباب هذه الكاتدرائية على ثمانية عقود متصلة من أنصاف دوائر ، قائمة على أعمدة صغيرة ملتصقة بالجدار ، بالشكل المبتكر في القيروان . غير أن هذه الأعمدة قد زاد عددها في (البوى) فأصبحت قوائم المقرنصات ستة عشر عمودا في كل آفة ، اثنان متجاوران في ملتقى العقود ، بدلا من عمود واحد في القيروان ، كما أنه وضعت ثمانية أعمدة أخرى في أركان المربع ، اثنان متجاوران في كل ركن منه ، وذلك على هيئة شبيهة بما يشاهد في قباب مقصورة المحراب في مسجد قرطبة. يقول أستاذنا الراحل الجليل أحمد فكري وهكذا تظهر كاتدرائية (البوى) بمجموعة قبابها وتصميم مقرنصاتـها كأنها بناء إسلامي عربي المظهر والتكوين ، وهي تنفرد في ذلك بين جميع المباني المسيحية في العالم الأوروبي ، ولا يقتصر الأمر على ذلك فإن قباب (البوى) ومقرنصاتـها العربية كان لها أثر في المناطق القريبة منها ، وقد خلف من العصر الرومانسكي كنيسة سان بالقرب منها أقيمت فيهما قباب على مقرنصات قائمة على أعمدة مزدوجة ، اقتباسا من قباب (البوى) ، وهما (سان مارتان ديني) في ليون Saint-Martin d'Ainy, Lyon و (تورنوس) saint-Philibert de Tournus .

ونجد فوق هذا كله خاتم العروبة والإسلام مطبوعا على إحدى بوابات كاتدرائية (البوى) نحنت على مصراعى هذا الباب الخشبي صور من تاريخ حياة العذراء ، وسجلت على كل لوحة منها كتابة لاتينية تفسر الصور المنحوتة ، وأعد لكل مصراع إطار يدور حوله تتحصر بداخله هذه اللوحات المصورة ، وزين هذان الإطاران بجلية زخرفية مقتبسة من الخط الكوفي ، ولكن هذه الحلية لا تقتصر على العنصر الزخرفي ، مثلما اقتبس في الفن المسيحي عامة ، والذي كانت الحلية فيه تتكون من رسوم مقتبسة من حرفي الألف واللام ، خلقها ارتقاء الخيال ، ولم تنتظم في ألفاظ . أما في (البوى) فإن إطار باب العذراء يسجل جملة عربية مقروءة واضحة المعنى ، وهي « الملك لله » . تجرى هذه الجملة حول الإطار ، وتتكرر بانتظام حول كل مصراع من مصراعى الباب ، ولم يقع في تكرارها هذا غير خطأين طفيفين ، أحدهما اضطر إليه النحات في ركن من أركان الإطار ، ضاق المكان فيه بلفظ عن الجملة فحذفه ، والخطأ الأخير كان سهوا غير مقصود في ركن آخر من الأركان ، إذ تكررت لفظة « الملك » مرتين . أما فيما عدا ذلك فإن الألفاظ تكررت في صحة وصواب وعن ثقة واطمئنان . بل إن فيها أكثر من ذلك ، فيها أن النحات خور في أطراف الحروف ومحاجرهما وأهدابها ورعوسها ، ونوع في صياغتها ، فهو تارة يصوغ محجر الميم ، مثلا منثليا بوريقة من ثلاث شحمات ، وتارة ينهيه بوريقة من خمس شحمات ، مما يدل على اتساع مداركه بالفن العربي وخطه .

هذه أول مرة ، فيما يعرف من تحف العصور الوسطى الأوروبية وآثارها ، كتبت فيها جملة عربية بالخط الكوفي كاملة مقروءة مفهومة ، فهي أنموذج فريد في نوعه ، وهو اقتباس وحيد في تكوينه وإخراجه .

آثار مدينة (البوى) تشهد للرجل الذى أشرف على بنائها وزخرفتها بنبوغ رائع وخيال خصب وسعة مدارك بفنون بلاده وفنون الإسلام . فقد استطاع هذا الفنان أن يوفق بين هذه الفنون توفيقا يثير الإعجاب ويجعل من هذه الآثار تحفا فريدة فى التاريخ .

اعترف أحد علماء الآثار المستشرقين بأنه " من الواضح أن العمارة فى العالم الأوروبى مدينة للعرب والإسلام بدین كبير مركب غزير المادة " ، ولعل فيما أوردهما ما يوضح هذا الاعتراف ويؤكدده . بالرغم من أننا نحاشينا ذكر الأمثلة المنفردة الاستثنائية ، واقتصر عرضنا على العناصر التى كانت شائعة فى العمارة الإسلامية العربية ، والتى كان لها تأثير واضح على العمارة الأوروبية ، وتأثير مباشر يؤكد اتصال الحلقات التاريخية . وإذا علمنا أن فكرة شد الأوتار السيمنية المسلحة ، فى العمارة العالمية المعاصرة ، قد اقتبست من القبسات الوترية فى العمارة القوطية ، فليس من المغالاة أن نطالب بالاعتراف ببعض الفضل فى ذلك ، للبنائين العرب الأوائل الذين ابتكروا القباب الوترية فى القيروان وقرطبة . ويهمنى فيما نذكر كلمة موجزة عن هدف من ضمن الأهداف الرئيسية لدراسة العمارة العربية الإسلامية وآثارها فى العمارة الأوروبية ، أن أسسها وخصائصها ومميزاتها البارزة قد تبلورت فى العالم العربى الإسلامى فى مصر والأندلس وبغداد ودمشق .. وكيف أنها احتفظت بأصالتها وتفاوتها وقوة شخصيتها فى جميع مراحل تطورها خلال حقبة طويلة تبلغ ١٠٠٠ عام تقريبا ، أى منذ أول العصر الإسلامى إلى أن أخذ الضعف يتطرق إلى تلك الأسس ، وأخذت تذوى أصالتها ، وتتحلل نقاوتها منذ بدء تكوين إمبراطورية العثمانيين وفتح القسطنطينية ، ولاشك أن الدراسات المعمارية العالمية لمست مقدار ما فى العمارة العربية من بساطة فى التفكير وعدم تعقيد فى التعبير وسرونة فى التخطيط والتصميم ، وفى التفاصيل والعناصر والزخارف ، وهى الأسس والخصائص التى ساعدت فى تلك الحقبة الطويلة على سد جميع حاجات العرب والمسلمين وغير المسلمين . فقد كانت توفر جو الوقار والخشوع وتهئية الأماكن لعقد حلقات الدراسة والعلم والتعليم ، وتوفير الفرص للانتفاع الكامل بالأغراض التى شيدت من أجلها ، ويمكن القول بأن السمة الحضارية الهامة التى يجب أن نتطرق إليها ، أن معظم أسس وتقالييد العمارة العربية الإسلامية فى الماضى والحاضر والمستقبل ، ولو توفرت العناية بدراساتها مع الفهم الصحيح لأسسها والعوامل التى أنتجتها ، لأمكن صياغة أنواع معمارية فى القالب العربى الإسلامى المعاصر .. ومن المؤكد أن العمارة المعاصرة استقادت من هذه الخصائص خلال مراحل التطور منذ عصر النهضة وحتى وقتنا هذا .

الفنون التطبيقية :

يذكر " ول ديورانت " Will Durant في كتابه قصة الحضارة بالجزء الرابع إن دقة الفنان العربي وميله إلى الزخرفة سببا في إغناء كل فروع الفن من هذه الناحية ، فالسيفساء والمنمنمات والخزف والمنسوجات والطنافس وغيرهما في جميع الأحوال إنما كان تصميمها يهدف إلى إنشاء وحدة منتظمة تتكرر أساسها باعث معين أو صورة سائدة تبتدئ من المركز متجهة إلى الأطراف في إيقاع متناغم أو من البداية إلى النهاية ، فتلوح كأنما هي نغم موسيقى ، ولم تكن أية ملادة لتستعصى على الزخرفة عندهم ، فأصبح الخشب والمعدن والآجر والحجر والفخار والزجاج والقرميد والقاشاني والعاج والأبنوس والجلود جميعا وسائل لصياغة نماذج كأنما هي الشعر ، لم يحققها من قبل أي فن من الفنون حتى الفن الصيني .

ويذكر أ.هـ. كريستي A.H. Christse في كتابه "تراث الإسلام" . إن كل شيء كان يصنع للاستعمال العادي أو للاستعمال في الاحتفالات ، والمزخرفون يسرفون في زخرفته إسرافا ، وبطريقة محكمة معبرة حتى لتبدو زخارفهم كأنها خلق طبيعي ، مصبوب في القالب الذي تضيفه الطبيعة على الأشياء الحية ، أكثر مما تبدو زخارف صناعية ، ولقد كانت التصميمات الزخرفية من الأمور التي افتتن بها الصناع الشرقيون افتتانا كبيرا حتى لقد كانوا يكرسون لمشاكلها دائما دراسات عميقة متواصلة ، فوضعوا مذاهب لمزاوتها على أسس لا يزال ينتهجها الصناع المحدثون . وأن الفن الإسلامي انتقل إلى أوروبا عن طريق اتصال الغرب بالشرق أثناء الحملات الصليبية التي استمرت قرنين من الزمان ، وما تبعها من انتعاش وتبادل التجارة الأوروبية مع الشرق انتعاشا كبيرا ، كما أننا لا ننسى أنه كان في أوروبا ذاتها مركزين عربيين هامين ، هما الأندلس وصقلية ، لهما أثرا بالغا في تنشئة الفن الأوروبي في ذلك الزمن ، فإن أثرهما لم يقتصر على تصدير النماذج لأوروبا كالتى كانت تستوردها من الشرق ثم تصنع مثلها ، وإنما أنشأ العرب في صقلية وفي الأندلس الصناعة ذاتها فخيرها الغربيون عن قرب ، وتعلموا من الفنان العربي المهارة والإتقان ودقة الصناعة . وألف الصناع الأوروبيون صورة الخط العربي كروية جمالية ذات نسق معين يعطى الإحساس والشعور بالراحة والجمال ، ولو أنهم كانوا عاجزين عن قراءة هذه الخطوط ، ومن الأدلة على نقلهم للخط العربي حتى عصر متقدم إلى جانب جهلهم لمعانيه ، عملة ذهبية سكهها الملك أوفيا ملك مرسيا بإنجلترا [٧٥٧-٧٩٦م] وهي محفوظة الآن بالمتحف البريطاني ، نجد على هذه العملة التى تشبه الدينار العربى شيئا كبيرا كلمتين (Offa Rax أى الملك أوفيا) متداخلتين في وضع منقلب وسط القطعة ، ومن حولهما كتابة عربية واضحة تماما حتى أن تاريخ سك القطعة [٧٧٤م] والعبارة الدينية الإسلامية المكتوبة حول اسم الملك ، يمكن قراءتها بسهولة تامة ، ونقع في المتحف البريطانى أيضا على مثال آخر لاتصال الغرب بالخط العربى كأحد الفنون الإسلامية ، يبدو فى صليب أيرلندى مطلق بالبرونز المذهب يرجع تاريخه إلى القرن التاسع الميلادى تقريبا ، وفى وسط الصليب أرضية زجاجية عليها بالكتابة العربية الكوفية عبارة « باسم

الله) ، ولم يكن الصنّاع في كلتا الحالتين مدركين معنى هذه الكتابة العربية الإسلامية التي قلّدوها واستعملوها ، ذلك بأن كتابات إسلامية بحثة كهذه لا يمكن أن تكون قد استعملت في عملة لملك مسيحي ، أو وضعت على شعار مقدس وهم يعلمون معناها ، ومنذ ذلك الحين وكتابات عربية كانت في غالب الأحيان تتقل وتقلد لتأثيرها الجمالي وتناسقها ، وفي الغالب الأعم هي لا تقرأ ، وكذا نقلت الكثير من التفاصيل الزخرفية المستمدة من مصنوعات فنية إسلامية ، بدأ يزداد انتشارها في صناعات أوروبا المسيحية ، وفي تلك الفترة كان الدافع الديني نحو الأرض المقدسة والحج إلى بيت المقدس ، والتعطش للمعارف التي ورثها المسلمون وحدهم ، وكذا المصالح التجارية والرحلات في طلب العلم ، وغيرها من المصالح ، إنما ساق كثيرا من الرحالة الأوروبيون إلى الأراضي الإسلامية ، حيث عادوا إلى بلادهم يحملون تذكارات تدل على الفنون الإسلامية وتؤيد ما يروون من قصص عن الفخامة والأبهة العربية .

وكانت زيادة الاختلاط بالشرق أثناء الحروب الصليبية ، سببا من الأسباب التي يسرت استيراد أوروبا لعروض تجارية من الشرق عليها زخارف ذات سمات إسلامية أصيلة ، وعن طريق جنوا وبيزا والبندقية التي كانت أكبر مراكز للاتصال التجاري مع الشرق ، بدأت تدخل هذه المصنوعات الشرقية ذات الطابع الإسلامي من الوجهتين الفنية والزخرفية ، ومن ثم فإن الاهتمام بالعالم الشرقي ومنتجاته أثر شغف الفضول والافتتان بغير المؤلف من الأشياء ، قد عبر عن نفسه في المنتجات الأولى للمدرسة السيينية للتصوير [أي نسبة إلى مدينة سيينا] وزاد هذا الأثر وضوحا في الفن التوسكاني ، فظهرت السحن الشرقية والعمامات في اللوحات الإيطالية ابتداء من النصف الثاني من القرن الرابع عشر ، غير أن أشخاصا أجنبية كهذه كانت تأخذ عادة دورا ثانويا في اللوحات التي تمثل المناظر المقدسة ، وبدأ التأثير الشرقي على وجه خاص في الأشياء الثانوية ، أما استعمال الخط العربي فظهر في الصور الإيطالية ابتداء من عصر جيوتو ، فظهر على كتف المسيح الأيمن في لوحة بعث لازار بكنيسة أرينا ببادوا ، كما يلوح بأن فرا أنجيليكو وفرا ليبوليبي كانا مغرمين بهذا النوع من الزخرفة واستعملاه حتى في أكمام العذراء وفي حواشي ثوبها ، ومن الواضح أنهما كانا يجهلان جهلا تاما معنى هذه الكتابة العربية ، أما مصدر معرفتهما بهذا الخط فلا شك راجع إلى القطع الحريرية الكثيرة وغيرها من الأقمشة التي كانت ترد إلى أوروبا من الشرق ، أو ما شاهدها في غير ذلك من المشكاكات أو الأواني الخزفية والزجاجية والنحاسية والخشبية .

ولقد زاول الصنّاع العرب طرقا أخرى لزخرفة المعادن إلى جانب تحقيقهم طرزا في النقش البارز أو الحفر ، فبرعوا في فن تكفيت البرنز والنحاس برسوم مذهبة أو مفضضة ، بطريقة حققوها بأساليب مختلفة ، وهذه الطريقة تعرف باسم الطريقة الدمشقية Damascening وهو اصطلاح اشتقه الغربيون عن طريق إرجاعهم هذا النوع من الصناعة لدمشق Damascus ، حيث كان يزاول بها على

وجه التحقيق ، ولو أنه لم ينشأ بها ، وبلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين أوج كماله حوالى منتصف القرن الثانى عشر واستمر محافظا على تفوقه بطريقة ممتازة جدا مدى قرنين بعد ذلك ، وبالمتحف البريطانى مقلمة من النحاس المرصع بالذهب والفضة تحمل اسم صانعها محمد بن سنقر البغدادى أشهر صناع المعادن فى القاهرة المملوكية فى عهد الناصر قلاوون وهو أحد أسرة فنية تخصصت فى صناعة المعادن وزخرفتها ، غير أنه يستبعد أن تكون قد صنعت فى بغداد ، ذلك بأنها مؤرخة [٦٨٠هـ/١٢٨١م] ، وفى هذا الوقت كان سكان بغداد جماعات ريفية حطت بين خرائب المدينة (خربها هولاكو فى ١٢٥٨م) ، ولقد نال هذا النوع من التحف المطعمة حظوة كبيرة فى أثناء القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وكان النبلاء الأغنياء يعملون بشغف على الحصول على تحف جميلة يصنعها لهم فنانون مشاهير ، وكانوا فى أحيان كثيرة يحصلون على تحف من هذا القبيل تصنع خصيصا لهم ، وأتينا لنجد فى المتحف البريطانى ومتحف فكتوريا وألبرت نماذج عديدة لها علاقات تاريخية ذات بال ، يدل كثير منها على مهارة فائقة لا مثيل لها فى أى مكان آخر .

وقد وصل اسم ابن سنقر على تحفتين زودهما بتوقيعه ، وتتمثل الأولى فى كرسى العشاء المعدنى المكفت بالفضة ، ويتخذ الكرسى شكلا منشوريا مسدس الأضلاع تعلوه قرصة مسدسة أيضا ، ويرتكز على ستة أرجل قصيرة وزوده الصانع بباب صغير فى أحد جوانبه يفتح على رف داخلى كان يستعمل لحفظ الأدوات الصغيرة . أما التحفة الثانية التى زودها بتوقيعه أيضا فتتمثل فى صندوق مصحف خشبى مغطى بطبقة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ويحتفظ به فى متحف برلين .

فى القرن الخامس عشر انتعشت التجارة التى أسسها الإيطاليون مع الشرق فى أثناء الحروب الصليبية انتعاشا كبيرا ، وأصبحت المنتجات العربية شائعة بوصفها من مظاهر الأبهة عند الأمراء الإيطاليين الناشئين ، حيث اتخذها صناعهم نماذج يحتنونها ، وبدعوا من فورهم يجارون مهارتها ، وفى البندقية ألهمت صناعة المعادن الإسلامية الصناع الوطنيين إلهاما عميق الأثر حتى لقد نشأت مدرسة بندقية - شرقية (Venetian-Oriental) مميزة الطابع ، عن طريقها تكيف الذوق الإيطالى فى عصر النهضة بالرسوم والتصميمات والأساليب الفنية الإسلامية وتشربها .

أما صناعة الزجاج التى كانت قائمة فى مصر وسورية فازدهرت فى العصور العربى فى الإسكندرية والقاهرة وطرابلس وصور وحلب ودمشق ، وكثيرا ما جاء فى القوائم التجارية الفرنسية والإنجليزية فى القرن الرابع عشر ذكر الزجاج الدمشقى ، ويقرر أحد الكتاب فى أوائل القرن الخامس عشر أن صناعة الزجاج فى حلب صناعة هامة ، أما إدوارد نيلون فقد أهتم كثيرا بذكر الزجاج العربى المطلق بالميناء فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبينما حاول الرومان والبيزنطيون بعض تجارب غير ناضجة لم تثمر ، كانت عمليات الطلاء بالميناء وتذهيب

الزجاج تحت أيدى الفنانين العرب قد بلغت أوج الكمال ، ، وفي البندقية استعمل
الطلاء والتذهيب بكثرة ، وكان ذلك ولاشك تقليداً للأواني المستوردة من دمشق
والتي كانت تفوق المحلية في الإتقان .

وبرع العرب في صناعة الخزف ذي البريق المعدني ، ولقد عرف نوع من
الخزف في إيطاليا باسم الباريلو Albarello ، وهو اسم قد يكون مأخوذاً عن الاسم
العربي " البرنية " ومعناه جرة العقاقير " جرة تحفظ فيها العقاقير الطبية " والاسم
يدل على الغرض الذي كان يستعمل من أجله النوع من الجرار عند العرب ،
واستعمله الإيطاليون كذلك لنفس الغرض ، وكانت حوانيت الصيادلة الإيطاليين في
القرن الخامس عشر مزودة بكثير من هذه الجرار المليئة بالعقاقير الطبية وغيرها
من المؤن التي استوردت من العواصم العربية ، وكان الإيطاليون يستوردون جرار
العقاقير ذات الطلاء البراق من بلنسية بأسبانيا ، وكانت حينئذ المركز الإسلامي
لهذه الصناعة في الغرب ، وكان يصنع فيها نماذج تعتبر من أجمل ما صنع في
هذا الميدان قط ، وكانت بلنسية تلبى طلبات المشتريين الأجانب .

وكان للعرب أيضاً السبق في الحفر على الخشب فقد ظهرت معالم الطراز
الإسلامي في الحفر على الخشب مع بداية القرن الثالث الهجري ، حيث قامت
بدور هام في المساجد والمدارس والخانقوات والبيوت ، فاستخدمت في عمل
السقوف والقباب وفي ربط القوائم والأعمدة ببعضها ، كما استخدمت في صنع
مصاريع الأبواب والشبابيك والمقابر والمقرنصات والأشرطة الكتابية . كما
استخدمت في الأثاث المنزلي كالدكك والمقاعد وكراسي العشاء والطبالي وما إليها
.. ونظراً لخبرة النجار العربي بطبيعة الجو في البلاد العربية وأن الأخشاب
تتكش صيفاً لجفاف الطقس وحرارته ، وتمدد من رطوبة الجو شتاءً . لذلك فهو
يفضل استخدام الحشوات الصغيرة في أشكال النجارة لأنها أقل تعرضاً للتقلص
والتمدد لصغر حجمها ، كما أنها أقل استهلاكاً للأخشاب العادية ، والفني
المتخصص له طريقة في تجميع الحشوات الصغيرة داخل أضلاع وإطارات خشبية
يتألف من مجموعها أشكال هندسية تعرف بالأطباق .. والطبق الذي تتكون دائرته
من ست حشوات يعرف بالطبق المسدس . أما المثلث فعدد حشواته ثمانية ،
والطبق الاثنا عشر عدد حشواته اثنا عشر حشوة . ولقد كان النقش على الخشب
عنصراً هاماً لتجميل التحف الخشبية في العمائر المدنية والمدنية ، فكانت المنابر
والمحاريب ومصاريع الأبواب تحلى بالآيات القرآنية المحفورة على الخشب
وتزدان بحشوات عليها رسوم محفورة تمثل الفروع النباتية والأوراق والزهور
والوريدات فضلاً عن الأشكال الهندسية الممتزجة بالزخارف النباتية . وكثيراً ما
كان الحفاريون على الخشب يسافرون للعمل في الأندلس ومدنها الكثيرة خاصة في
المساجد الجامعة والقصور ، وحيث كان الحكام يجزلون لهم العطاء .

وقامت أسبانيا بدور المعلم والعرفان لكل أوروبا ، وقد انطبعت الأساليب
الأندلسية بالطابع الإسلامي فيما يعرف بالطابع " المورسكي " وتطلق كلمة
موريسك على الفن الموسوم بالطابع الإسلامي الأندلسي ، وكانت طليطلة الموطن

الأصلى لصناعة الأخشاب وزخرفتها ، وقد ساهم الصناع المعروفون بالمدجنين وهم المسلمون الذين دخلوا تحت طاعة المسيحيين بعد أن انتهى الحكم الإسلامي في الأندلس في نقل وتعليم مهنتهم للأسبان ، وقد حافظت أسبانيا في نهضتها ببعض تراثها العربي المورسكى شأنها في ذلك شأن فرنسا التي احتفظت ببعض أساليبها القوطية ، ولقد شغف الأسبانيون بتطعيم أثاثهم بالعاج والعظم وظهر السلحفاة والأبنوس والذهب والفضة بزخارف هندسية ونباتية على الخط العربي الإسلامي ، وكان الخرط والحفر والحديد الزخرفى والنحاس المفرغ من الصناعات الفنية المنقولة والشائعة في أسبانيا .

أما المنسوجات العربية فكان لها مكانة عظيمة في أوروبا ، ويتبين لنا ذلك من الأسماء التي عرفت بها كثير من المنسوجات في القرون الوسطى ، ومن مصطلحات تجارية استمر استعمالها في بعض الأحيان حتى يومنا هذا ، تدل على الأماكن النائية التي نشأت فيها صناعة بعض هذه المنتجات ، أو أسماء الأسواق التي كانت تستورد منها ، من ذلك إن القماش الذى عرف في عصر شوسر باسم فستيان Fustian قد اشتق من الفسطاط Fustat أولى العواصم الإسلامية بمصر ، كما أن الأقمشة الحريرية التي لا تزال نسميها Damasks أخذت اسمها من دمشق Damascus ، المركز التجارى الكبير الذى نسب إليه الغرب أشياء كثيرة لم تنفرد بصنعها دمشق ، أما الموشلين Muslin فترجع تسميته إلى الموصل Mosul وهو فى الإيطالية Mussolina الاسم الذى أطلقه عليه التجار الإيطاليون ، أما بغداد بعد أن تحولت فى الإيطالية إلى Baldacco فأعطت اسمها إلى المنسوجات الحريرية المستوردة منها ، كما أطلق أيضا على الظله الحريرية التي تعلق على المذبح فى كثير من الكنائس اسم Baldaccino نسبة إلى بغداد ، كما أن أقمشة الملابس التي كانت تستورد من غرناطة فى الأزمنة التالية ، كانت تعرف فى المتاجر الأوروبية باسم الغرناطية Grenadines ، أما حى العتابية فى بغداد المنسوب إلى عتاب أحد أحفاد الصباحبة فاشتهر فى القرن الثانى عشر بنوع خاص من المنسوجات ، كان يقلد فى إسبانيا وعرف باسم العتابى Tabby ، وعرفته إيطاليا وفرنسا بهذا الاسم ، الذى أشتهر به فى جميع أنحاء أوروبا فيما بعد .

وعرفت أوروبا الحرير [الأطلسى] وسمته Atlas عن العربية ، وكذلك عرفت نوعا من القماش العربى يصنع من شعر الماعز اسمه موهير فسمته Mohair عن العربية أيضا ، والخميل Gamlet وغير ذلك ، وقد جاءت هذه الأسماء فى معجم اكسفورد اللغوى التاريخى

A New English Dictionary on Historical Principles : Oxford .

ثم إن أثر العرب لم يقتصر على تزويد أوروبا بأفخر أنواع الأقمشة ، وإنما تعداه إلى التأثير على طريقة الحياة ذاتها " فيقول العلامة درابر فى كتابه (تطور أوروبا الفكرى ، الجزء الثانى صفحة ٣٣) " إن أوروبا لتدين لهؤلاء العرب بكثير من وسائل الرفاهية التي اكتسبتها عنهم ، لقد علمونا فائدة المداومة على تغيير الملابس الداخلية القطنية والكتانية وغسلها ، وهي لا تزال تستعملها نساؤنا بأسمائها

العربية حتى الآن " ومن أمثلة ذلك قميص Camice ، وجوبه Jupe . ويذكر "ول ديورانت" في كتابه قصة الحضارة الجزء الرابع : أن السجاد وهو الآن ضرورة لا غناء عنها ، أتى إلى أوروبا عن طريق البلاد العربية الإسلامية من إيران ومصر باعتباره من كماليات الموسرين الذين يتنوقون الأشياء الجيدة ، وقد اتخذوه في بادئ الأمر تحفا تكتنز أكثر من اتخاذهم له سجادا يفتersh للاستفادة منه ، وتعلم الصناع الأوروبيون من المسلمين كيفية نسج السجاد المخمل [ذو الوبر] . ويتأكد تأثير النسيج الشرقي في أوروبا بحقيقة واحدة فمن أقدم البسط الشرقية الباقية والتي يرجع تاريخ صنعها إلى أوائل القرن ٩هـ / ١٥م وجدت في كنيسة قرية ماربي Marby بشمال السويد ، كما أن هناك بعض التحويرات الاسكندنافية للأنسجة الشرقية التي تعود لأصل عربي إسلامي Oriental Textiles in Scandinavian Versions (بحث نشر في كتاب من عالم الفن الإسلامي بالألمانية) وهذا الكتاب المهدى إلى ارنست كونهل Ernest Kuhnل بمناسبة عيد ميلاده الخامس والسبعين في ١٩٥٧/١٠/٢٠ . إن النسيج العربي الإسلامي لابد أن يحتل مكان الصدارة من الفنون التطبيقية التي كانت ترد إلى أوروبا من الشرق ، ويدل على ذلك مجموعة كبيرة من الأقمشة الحريرية التي كانت تصنع في القرن الثاني الهجري / ٨م في بلدة زنفنة قرب نجاري ، والتي وصلت إلى أوروبا في تاريخ مبكر لكي تستخدم في تدثير أو تغليف البقايا المقدسة في كنائس فرنسا وبلجيكا وهولندا ، حيث كانت صناعة النسيج أكبر الصناعات في دول العالم الإسلامي ، وكانت تقدم للناس كل ما يحتاجون إليه من ثياب ، وتقدم لهم أيضا أهم لوازم البيت كالأغطية والمساند والوسائد والبسط والستر والخيام ، ولما كانت قطع النسيج متينة يسهل طيها ، فإنها لم تكن عسيرة على النقل ، فإذا ما وصلت إلى البلاد الأوروبية استخدمت في أغراض كثيرة . مثال ذلك أن نسيجا إسلاميا عليه رسم لطائر استخدم غطاء لنقاب السيدة العذراء ، ويوجد الآن في كنيسة شارتر قرب باريس ، ومن ناحية أخرى فإن أقدم قطعة حرير مصورة تحمل اسم مدينة إسلامية توجد ضمن ذخائر دير سان ايزيدورو San Isidoro في مدينة ليون Leon بشمال أسبانيا ، وهذه القطعة صنعت في بغداد في القرن الخامس الهجري / ١١م . وهناك مثال لقطعة نسيج تتصف بمظهر أكثر فخامة ، وهي عبارة الاحتفال للملك النورماندي روجر الثاني في بلرم بصقلية عام ١١٣٣ ، وأصبحت فيما بعد ثوب التتويج لأباطرة الإمبراطورية الرومانية المقدسة حتى عام ١٨٠٦ ، وهذه العباءة ثوب يحمل رسما مكررا مرتين لأسد يفترس جملا ، وهو تصوير رمزي لاستيلاء النورماند على أرض عربية ، وهذا الثوب من صنع نساج مسلم كان يعمل في خدمة الملك المسيحي ، وينضح من الكتابة العربية المدونة عليه بحروف كبيرة أثر الفنون الإسلامية ، وابتداء من القرن السادس الهجري / ١٢م ظهرت استخدامات الأقمشة التي تصل أوروبا ومجلوبة من الأندلس ومصر وفارس وتركيا وتصنع منها ملابس فاخرة تؤدي بها الصلوات المسيحية رغم أن تصميماتها غير مناسبة للغرض ، ثم أصبح النسيج الإسلامي نموذجا ينسج الأوروبيون على منواله مع التصرف المحدود . وكانت هناك كميات كبيرة من السجاد الشرقي الجميل ترد إلى

الأوروبية ، وحاول مصنع السجاد Savonnerie الذي أنشأه بيير دي بونت Pierre du Pont عام ١٦٠٥ أن يقلد أشكال السجاد التركي والمصرى الوارد من هذه البلاد في أشكال متعددة وبأسعار أرخص ، إلا أن المحاولة كانت قليلة الجدوى وتوقفت ، وشرعت بولندا في إنشاء مصنع في برودى Brody لإنتاج الأقمشة والسجاد ، واتخذ من النماذج العربية الشرقية الفارسية والتركية والمصرية النموذج الذي يحتذى بنفس الرسوم والزخارف ، وأقبل الفلاحون في أسبانيا وإيطاليا وروسيا على صنع قطع من السجاد تتردد فيها الرسوم الشرقية ، وغالباً ما كان التقليد يتم بأمانة تامة .. إلا أن الجودة أقل نتيجة قلة الخبرة ، ويستطرد ديورانت القول : وعن طريق العرب أيضاً عرفت أوروبا المرايا الزجاجية ذات الغشاء المعدنى ، واستغنت بها عن المرايا التى كانت تصنعها من البرنز أو الحديد المصقول .

صناعة الورق حفظت تراث الإنسانية :

كانت مصر تحتكر صناعة ورق البردى فترة طويلة بعد الفتح الإسلامى ، فلما نقل المسلمون صناعة الورق من البوص والخرق عن الصين عام ٧٥١م ، أصبح هذا الورق الجديد أيسر مثلاً وأقل ثمناً من البردى المصرى .. ولقد أنشأ العرب هذه الصناعة فى أول الأمر فى مدينة سمرقند ثم نقلوها سريعاً إلى بغداد عاصمة الخلافة ، وليس من شك أن نقل العرب لصناعة الورق إلى البقاع الإسلامية من أعظم وأهم أحداث التاريخ ، وترتب على ذلك أنه حيثما وجد المسلمون شيئاً جديداً اجتهدوا فى أن يتعلموه ويصنعوه بأنفسهم ، ومن أمثلة ذلك فن صناعة الورق الصينى ، استحوذ على عقولهم ولم يلبثوا أن أنشئوا فى السنوات الأولى من العصر العباسى مصانعاً للورق فى سمرقند ، يحتمل أن يكون عماله من الصينيين ، ولكن ما كاد العرب يتعلمون هذه الصناعة حتى بدعوا تجارب لإنتاجه من الكتان والخرق والبوص .

وجاء فى الموسوعة البريطانية " يرجع مختلف الكتاب صناعة الورق إلى القرن الثانى بعد الميلاد " وعلى العموم فمهما كان عمر هذه الصناعة موغلاً فى القدم فى شرق آسيا ، فإن الورق لم يهبط فى متناول العالم إلا فى منتصف القرن الثامن الميلادى ، استولى العرب على سمرقند فى أوائل القرن الثامن وفى عام ٧٥١م هاجمهم الصينيون ، فصدّهم الجند العربى ، وأثناء مطاردة الصينيين تم أسر عدد منهم كانوا مهرة فى صناعة الورق ، ومن ثم فإنهم أطلعوا ساداتهم الجدد على سر هذه الصناعة ، وعندئذ بدأت صناعة الورق العربية التى انتشرت بسوعة فى جميع البلاد العربية ، وتذكر الدكتور سيجريد هونكة فى كتابها شمس الله على الغرب .. وحدث أن أنزل العرب عام ٧٥١م عدداً كبيراً من أسرى الصينيين ، وخيروا الأسرى بين العتق والرق ، وجعلوا ثمن العتق مباشرة حرفة من الحرف ، فأتضح أن أولئك الأسرى الصينيين يجيدون صناعة الورق ، فاعتقهم المسلمون وشيدوا لهم المصانع الضرورية ، ومع مضي الزمن تقدمت الصناعة ، والتى وجدت سوقاً رائجا فى مختلف أنحاء العالم الإسلامى ، وهذه الخطوة هى التى مهدت لإقامة مصانع الورق فى بغداد ، ثم انتشارها فى دمشق وطرابلس والشام

وفلسطين ومصر وتونس ومراكش وصقلية وإسبانيا . على أن نقل صناعة الورق إلى إسبانيا هو أعظم مفاخر المسلمين الأندلسيين ، وهي الصناعة التي يشهد المؤرخون من الغرب والشرق على السواء بأنها حفظت للإنسانية تراثها الخالد ، وكانت من الأسباب المباشرة لعصر النهضة الأوروبية . فقد أقيمت مصانع للورق بقرطبة وطليطلة ، وأقيم في ضواحي بلنسية أكبر وأحسن مصانع للورق وصفه الإدريسي بأنه لا يوجد في العالم ورق يضارعه في الجودة .

أما فيما يتعلق بالكتب ، فإنه عندما أصبح إنتاجها في القرن الخامس عشر إنتاجاً تجارياً عن طريق استعمال الآلات الميكانيكية ، أصبح الورق مادة أساسية في إنتاج الكتب المصنوعة آلياً ، وبدونه تقدمت الطباعة بالطريقة التي تقدمت بها ، وعلى أية حال فإن الناشر الحديث لا يدين فقط للمسلمين بالورق فالعرب هم الذين أدخلوا صناعة الورق إلى أوروبا لأنه في خلال القرن الخامس عشر عندما كانت البندقية مستغرقة استغراقاً كاملاً في ابتداء أساليب الفن الإسلامي وإذا عثها في خارج حدودها ، فإن الكتب التي كانت تجلد في مصانع التجليد الإيطالية قد أخذت مظهراً عربياً إسلامياً واضحاً ، وفي هذا العصر اتخذت بعض المجلدات سمة كانت شائعة في طريقة التجليد عند المسلمين ، وهي طريقة تزويد جلدة الكتاب بلسان لحفظ أطراف المجلد . إن بدايات صناعة تجليد الكتب في أوروبا تحمل طابع المسلمين من كل جوانب التحسين لإحلال الورق المقوى محل الخشب لجلد الكتاب ، والكتابة المذهبة على الغلاف بطريقة الكي ، وهذه الظاهرة لا تزال تستخدم في تجليد دفاتر المحاسبين وبعض دفاتر البنوك ، وهي بذلك تحي ذكرى أصلها العربي ، وهناك اختراع آخر أوحى به الفنون الإسلامية ، وهو أسلوب جديد لزخرفة جلود الكتب بطريق ملء الأجزاء المضغوطة فيه بصبغة الذهب ، وهذه الطريقة أدخلها إلى أوروبا مجلدوا الكتب المسلمون الذين استوطنوا البندقية ، ثم إن الزخرفة والكتابة المذهبة التي يشيع استعمالها اليوم في التجليد الرفيع في أنحاء العالم ، قد اتبعت في صنعها طرق كان العرب هم أول من ابتدعوها .

نخرج من هذا العرض بنتيجة ثابتة هي أن مناطق العالم العربي الإسلامي التي كانت المنابع الأولى للاستيراد من الشرق واستلهاهم فنونه ، كانت تقع في منطقة البحر الأبيض المتوسط . أي مصر والشام والأندلس والمغرب ثم تركيا بعد ذلك ، أما بلاد مثل إيران والهند فقد لعبت دوراً أقل ، كما أن مناطق هامشية أخرى مثل القوقاز وآسيا الوسطى كان لها نور أقل من الأخيرة في ذلك المجال ، ومما له دلالة بالنسبة لهذه العلاقات أن السجاد القوقازي يندر أن نجد له أثراً في الصناعات الأوروبية ، وأن سجاد آسيا الوسطى لم يصل إلى أوروبا إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ثانيا : أثر الموسيقى العربية فى التكوين البنائى للموسيقى الأوروبية :

نهدف من هذا البحث إلى دراسة جانب ثقافى وحضارى من أهم الجوانب التى ابتدعتها الحضارة العربية الإسلامية وأثرت بها على الحضارة الإنسانية فى أوروبا ، وبما أتىح لهم من تفوق فى ميادين العلوم والآداب والفنون .

وسوف نتناول مدى مساهمة الموسيقى العربية فى التكوين البنائى لموسيقى أوروبا خلال العصر الوسيط ، وما لتلك المساهمة من دور فى فهم هذا التكوين وتحليله والوصول إلى النشأة والجذور ، لاسيما وأن الجانب النظرى التاريخى للموسيقى الأوروبية فى العصر الوسيط يبدو متعذراً أو صعباً على الأقل نظراً لأسلوب تداولها الشفاهى الغالب ، ونظراً لقلّة المدونات التى يرجع أقدمها إلى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين ، وهى فى جملتها متصلة بالموسيقى الكنسية .

الموسيقى الأوروبية قبل العصور الوسطى :

ويثبت البحث التاريخى والفنى فى الموسيقى الأوروبية أنها كانت قبل اتصالها بالموسيقى العربية تتمثل فى ألوان محلية رومانية فى طابعها ، وأن هذه الألوان تعرضت للتأثير اليهودى ثم المسيحى عن طريق الكنيسة وموسيقاها الدينية ، وكانت متأثرة بالكنيسة الشرقية الآرامية الآتية من بلاد الرافدين والشام . كما تعرضت للتأثير الإغريقى ، علماً بأن الطابع الشرقى يغلب على الموسيقى الإغريقية إن لم نقل أن هذه الموسيقى متأثرة بالشرق قبل دخول الإسلام إلى هذه الأقاليم ، ونرجح أن الطابع الشرقى كان عنصراً مساعداً على تقبل الروافد العربية الإسلامية فيما بعد من لدن الأوروبيين دون أن ننسى الروابط بين الكنيستين الشرقية والغربية ، وأن الإمبراطور شارلمان كان يقيم فى كنائس خاصة قداسات على الطريقة الشرقية لكثرة إعجابه بها .

ولاشك أننا حين نقول الموسيقى الأوروبية فإننا نقصد موسيقى الأقاليم .. إيطاليا واليونان وأسبانيا والبرتغال وفرنسا ، أى الجزء الذى كان على صلة بحوض البحر المتوسط الذى كان بدوره مجال حركة حضارية وثقافية منذ الفينيقيين والقرطاجيين ، وأنا حين نقول الموسيقى العربية الإسلامية فإننا نقصد الموسيقى التى ظهرت وازدهرت فى الأقاليم العربية ، والتى امتزجت فيها ألوان الحضارات السابقة فى بوتقة العروبة والإسلام ، على طول رقعة تمتد من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق ، وعلى بعد يبلغ فى التاريخ آلاف السنين ، وعلى عمق فى الجذور يصل إلى حدود بعيدة فى العراقة والأصالة تشمل العربى والفارسى والرومى والهندي والبربرى وكل الأنماط .

أصول الموسيقى العربية :

وعلى ما فى الموسيقى العربية من اتساع فى المكان والزمان ، فإنها تتميز بملامح خاصة هى ذات طبيعة حية خصبة أكسبتها على مر الأجيال القدرة على الأخذ والعطاء وعلى تبادل التأثير والتأثر .

الموسيقى العربية تمتد جذورها الأصيلة إلى آلاف السنين التي سبقت الميلاد ، وكان الاعتقاد السائد عند الكثيرين من الباحثين أن الموسيقى العربية إغريقية الأصل أو فارسية ، وذلك بأنهم كانوا يدعون تاريخهم لها من العصر الجاهلي حيث كانت الحضارات الإغريقية والفارسية في عنفوانها ، غير أن تقدم علم الآثار في العصور الحديثة وما كشف عنه في الحفريات قد أثار الطريق أمام التاريخ الموسيقى ، وأبان الحقيقة بالنسبة لمعرفة التدرج الحضاري في العالم وكيف تغيرت تغييرا جذريا ، إذا أتضح أن الموسيقى العربية لا ترجع بدايتها إلى العصور الجاهلي ، بل ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير ، فهناك في مصر وفيما يزيد على ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد نجد على ضفاف النيل شعبا يتمتع بحضارة موسيقية ناضجة وآلاتها التي جاوزت دور النشوء وبدأت تامة كاملة سواء في تلك الآلات الإيقاعية أم آلات النفخ أم الآلات الوترية .

وبينما الشعب المصري يرسل أغانيته وموسيقاه على شاطئ النيل ، نجد على ضفاف الرافدين دجلة والفرات وفيما حولهما حضارات موسيقية عالية هي حضارات بابل وآشور وأكاد التي شملت شعوب الكنعانيين والفينيقيين والحيتيين .

وتلاقت تلك الحضارات الوارفة وامتدت ظلالها مما جعل التاريخ يسجل لها حضارة موسيقية موحدة الطابع ، وإن تنوعت في صورها وتعددت في لهجاتها ، حتى لنجد في بلاط فرعون مصر منذ ابتداء الدولة الحديثة حيث الأسرة الثامنة عشرة فرقتان موسيقيتان إحداهما من أبناء مصر والأخرى من أبناء أسيا . كما نرى في عهد تلك الدولة أيضا المغنية المصرية "تنتون" تعمل على نشر الحضارة المصرية في سوريا عن طريق الغناء ، وفي ذلك الحين نرى التجاوب وثيقا في نواحي الموسيقى المختلفة حيث يقع المزج والتقارب والتبادل الفني بين شعوب هذه البلاد .

ثم تمتد وتتسع الرقعة فتطالعا من الشرق الحضارة الفارسية ، ونستقبل من الغرب الحضارة الإغريقية ، وما هو إلا أن تتفاعل الموسيقىات من جميع الحضارات ، وتتربط بحكم الجوار والغزو وتبادل العلماء والفنانين والجواري والقيان ، وتؤثر كل منها في الأخرى تبعا لما يحيط بها من ظروف وما يتحكم فيها من أحوال ، وتنتقل الأغاني والآلات الموسيقية بينها حتى لتشكّل من تنوعها واختلاف ألوانها وحدة فنية ، ويسجل التاريخ هذه الحقيقة فيقول هيروdotus المؤرخ الإغريقي إنه يسمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد أغاني شعبية في بلاد اليونان .

وهكذا تمتد هذه الحضارات الشرقية القديمة لتشكّل الجذور الأصيلة للموسيقى العربية التي أخذت تنمو وتزدهر مع تعاقب فترات الحضارة العربية الزاهرة التي ظلت طوال العصور الوسطى المنبع الذي يفيض بهذا الفن وإلهاماته في الشرق والغرب ، فقد تجاوبت أصدااء الحضارة العربية فيما بين مكة والمدينة ودمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة ، حين دخلت الموسيقى العربية في عصرها الزاهر وخطت خطوات سريعة نحو الكمال ، وأصبحت جزءا من ثقافة الشعب ،

وحيث تركز على أساس صحيح من العلم والفن استكملت به جميع مقومات شخصيتها ، وأصبح لزاما على المشتغل بالموسيقى أن يلم بالكثير من العلوم والفنون ليكون أهلا لاحتراف هذه الصناعة ، إذا لابد له من ثقافة موسوعية فى نواحيها المختلفة حتى يكون مرآة صادقة لعصره وزمانه : يجيد العزف بالآلات وعلى معرفة أكيدة بفنون الشعر والأدب والرواية والقصص وأدب السلوك والموانسة ، لينم الاستمتاع فى مجالس الغناء بجميع هذه النواحي مجتمعة .

ولم يكن افتتان العرب فى الموسيقى مقصورا على ضبط فنون الغناء والعزف والتعرف إلى أصول الموسيقى وقواعدها واستكمال الآلات الموسيقية وتطوير صناعتها فحسب ، بل افتتوا كذلك فى ألوان التأليف الموسيقى وتطوروا بأساليب الشعر والغناء .

الأندلس وطبيعة الاتصال وظروفه :

ما كاد المسلمون يفتحون الأندلس [٦٩٢-٧١١م] حتى اتجهوا إلى صقلية وسردينيا وكورسيكا وجنوب إيطاليا وفرنسا ، وسرى نفوذهم على نصف فرنسا الحاضرة الذى يبدأ من ضفاف نهر اللوار وينتهى بمقاطعة فرانك كونته ، ويمكن القول بأنه لا حصر للوسائل التى تم بها اتصال أوروبا بالعالم الإسلامى . بدءا من الفتح إلى الحروب الصليبية ، وكذلك حركة المبادلات التجارية والرحلات العلمية وحركات الترجمة وما إليها ، مما يقوى الروابط ويبعث على الأخذ والعطاء ، ولاشك أن الصليبيون ملوكا وأمراء وقوادا ورهبانا وأثرياء حاولوا فى غمرة تحركاتهم المختلفة أن يأخذوا المظاهر الحضارية والثقافية العربية الإسلامية ، وكان الملوك المتغلبون منهم يعملون على توظيف العلماء والأدباء والفنانين والصناع وكل نوى الكفاءة والمهارة من المسلمين لإضفاء طابع التمدين على البلاط الملكى . يضاف إلى هذا المجال ما كان لبعض رجال الدين والدولة من اتصال مباشر بالعالم الإسلامى كالبابا سلفستر الثانى [Gerbert d' Sylvestre Auriilao] الذى يذكر فى ترجمته أنه ولد عام ٩٤٠م فى اكيثانيا ، وأنه تلقى تعليمه بالعربية فى قرطبة وفاس : بل قيل أن الطفل اللقيط الذى وجد أمام باب أحد الأديرة عام ٩٤٥م وأرتقى عرش البابوية عام ٩٩٩م باسم سلفستر الثانى ما هو إلا طفل عربى . ومثله ملك فرنسا لويس التاسع اضطر بعد انهزامه فى المنصورة عام ١٢٤٩م أن يفندى نفسه ويقيم فى بلاد الشام أربعة أعوام لاشك أنه تعلم أثناءها أشياء كثيرة نقلها بعد عودته إلى فرنسا ..

يعتبر المستعربون Mos Mozarabes من أهم العناصر التى عملت على نقل حضارة الأندلس إلى أوروبا ، وهم النصارى واليهود الذين كانوا يمارسون فى الأندلس أعمالا علمية وعملية مختلفة ربما أهلت بعضهم لتولى المناصب ولكي يصبحوا من نوى النفوذ ، وكان ينتقلون بين الأقاليم الإسلامية والمسيحية ، وقد هاجر منهم الكثيرين فى فترات تقوية الوجود الإسلامى بالأندلس ، كما هو الشأن أيام المرابطين والموحدين نتيجة الإحساس بتقلص نفوذهم ، وهؤلاء المستعربون كانوا يستعملون العربية فى التخاطب والمعاملة ويتعلمون آدابها وعلومها ،

ويتخذون أساليب الحياة الإسلامية . ولم يكن دور المستعجمين Los Aljamiados في نقل التراث العربى الإسلامى بأقل مما نهض به المستعربون ، وكانوا فى مرحلة أولى يمثلون الأسبان الذين يعرفون العربية ويكتبونها بالأسبانية ، ثم أصبحوا يمثلون الموريسكيين Los Morisios وهم المسلمون الذين بقوا فى أسبانيا يتكلمون الأسبانية ويكتبونها بالعربية ، إلى أن تم إخراجهم من الأندلس عام ١٦١٤م على الرغم من تنصرهم . كان هؤلاء المستعجمون ذوى ثقافة أهلتهم للتأليف فى مختلف العلوم ويقولوا الشعر فى موضوعات دينية إسلامية كالمدح النبوى والدفاع عن الإسلام فى قالب متأثر بنظام الموشحات والأزجال .. ومن أبرز شعرائهم محمد الشرطوسى وإبراهيم البلغارى ومحمد رمضان ، وقد أخذ الأسبان والبرتغاليين مكانهم بعد طردهم لاسيما فى وظائف الموسيقى والغناء والرقص .

ويكاد الاجماع أن يكون تاما بين مؤرخى العلوم الأوروبيون وعلماء الحضارة على أن فتح العرب للأندلس كان أهم حدث حضارى اجتماعى وقع فى العصور الوسطى ، ذلك بأنه لم يكن كسبا للعرب بقدر ما كان طريقا للعطاء والتواصل الحضارى للشعوب الأوروبية جمعاء ، فلقد انبعثت من بلاد الأندلس ميادين الحضارة العربية الإسلامية التى فاضت على جميع شعوب أوروبا بمختلف ألوان المعرفة من العلوم والآداب والفنون . بعد أن ظلت أوروبا تخيم عليها ظلمة الجاهلية والعبودية والفوضى والاضطرابات لأكثر من عشرة قرون ، وسرعان ما وفدت إلى الأندلس العربية البعوث والوفود من سائر مقاطعات وأقاليم أوروبا ينهلون من علوم العرب وفنونهم ، ولم يقتصر الأمر فى ذلك على من يعنيه الأمر ويهمهم طلب المعرفة من الشباب الطموح ، ومن مختلف الطوائف والهيئات ، بل كانت هذه البعوث مما أهتم به أيضا ملوك أوروبا وبذلوا فى سبيله الاتصالات والرسائل والمبعوثين والهدايا ، ولم يقصروا بعوثهم على النابهين من الشباب ، بل ضمنوها أفراد أسرهم الملكية وطبقات الأشراف .

وارسلت أوروبا إلى عواصم البلاد العربية الأخرى بالبعوث تنهل من معاهدها علوم العرب وفنونهم ، وكانت الموسيقى فى الصدارة من تلك العلوم والفنون التى وفدت تلك البعوث لدراستها وترجمة كتبها ، فنقلت الكثير من كتب العرب فى الموسيقى كمؤلفات الكندى وثابت بن قره وزكريا السرايى والفارابى وأخوان الصفا وابن سينا وصفى الدين عبد المؤمن الأرموى وابن باجة وغيرهم .. وقد ذكر المؤرخون أن هذه البعثات قد بلغ عدد أفرادها فى عام ٢١٣هـ سبعمائة طالب وطالبة من مختلف مقاطعات أسبانيا وألمانيا وفرنسا ، وهذا التاريخ يقع فى أوائل حكم عبد الرحمن الأوسط ، ومما يسترعى النظر من الناحية الموسيقية أنه كان قد مضى على زرياب [٧٨٠-٨٥٢م] (وهو أبو الحسن على بن نافع) فى قرطبة سبعة أعوام ، وما من شك فى أن كثيرا من أفراد هذه البعوث الكبيرة قد التحقوا بالمدرسة التى أنشأها زرياب للموسيقى فى بلاط عبد الرحمن والتى كانت

تدرس بها أصول الموسيقى والغناء والعزف بمختلف الآلات وفنون الشعر والرقص .

وتتابعت هذه البعث من أوروبا إلى هذه المدرسة وغيرها من المدارس واتسع أمام أفرادها المجال لتعلم هذه الفنون واستيعابها في دراسة وافية ، ثم عملوا إلى بلادهم ينقلون إليها من علوم الموسيقى العربية وفنونها وآلاتها ما يعد من اللبئات الأولى لبناء النهضة الفنية الموسيقية في أوروبا ، وبما يعتبر بمثابة الشعلة التي أضاعت لأوروبا الطريق لعصر النهضة ، تلك الشعلة التي قدر لها أن تعلو وتزدهر على توالي الحقب والأيام .

يقول مانويل جوميث مورينو في كتابه " الفن الإسلامي في إسبانيا " ترجمة الأساتذة الدكاترة لطفي عبد البديع والسيد عبد العزيز سالم : أما الفتح الإسلامي للأندلس فقد تجاوز كل تقدير في الحسبان ، وكان مصدر قوته معنويًا ، وبلغت نتائجه أقصاها في دوام تأثير ما لم تعرفه الحضارات الأخرى ، لقد كان هذا الفتح ملحمة خرجت إلى حيز الوجود لنشر الدعوة الإسلامية ولتكون كلمة الله هي العليا في كل بقاع الأرض ، واصطبغت أسبانيا بالصبغة العربية الإسلامية مما نجاها من أن تتجذب لأوروبا في سقوطها الشنيع إبان القرن العاشر الميلادي ، وفي أسبانيا انتقدت الشعلة التي أضاعت الغرب ، وانطلق البعث الرائع ، ونبتت شجرة العلم التي أنت أكلها في العالم المسيحي . فامسلمون أرفع منزلة من مستوى العسكرية الرومانية الغليظة ، وكانت منهم عناصر الأشراف من أبناء المهاجرين والأنصار ، اخلصوا للعقيدة ويملكون المواهب التي تحمل الحساسية والرفقة والاعتزاز . فحاکاهم الأسبان وهم راضون ، وشاركوهم في الحياة الحضارية ، وقد تجلى ذلك في افتتاح الأندلسيين بكل ما هو شرقي في جميع مراحلهم ، مما أيقظ العبقرية ، وانتشر الترف العقلي ، وتطلع الأسبان إلى المعرفة والثقافة العربية سموها على الثقافة اللاتينية الجامدة ، وتحققت النقلة الثقافية والدينية ، وارتفع مستوى الأندلس وانصهرت جميع القوى الاجتماعية تحت سلطان خلفاء قرطبة في القرن العاشر ، والعمارة آنذاك هي خير الأمثلة كمرآة للعصر ، احتضن الأسبان العمارة العربية وصار كل شئ عربيا . بحيث لا يستطيع أن نميز بين ما يعزى إلى الأسبان أو الفرس أو الرومان أو إلى شعوب أخرى أعارت الثقافة الإسلامية عناصر جيدة جملتها وغناها ، وتتعكس في العمارة العربية الروح المرنة للدين الإسلامي ، فالمساجد أبنية عظيمة الاتساع ، عناصرها المعمارية على وتيرة واحدة حتى لا تشغل المؤمن المستغرق في صلاته بشئ ، ويسرى مانويل جوميث أن هناك خصوصية يتميز بها الفن الإسلامي هي وفاؤه للتطور ، وتلك ثمرة التماسك الاجتماعي .. ويعتبر أن المسجد الجامع بقرطبة لا يوجد بناء يضارعه في أصالته وثرائه الفني العريض . باعتباره لم يأت إلى أسبانيا من أوروبا ، وأصالة المسجد المعمارية هي التي انقذته من التدمير بعد سقوط الأندلس ، لأن غرائبه تعلو على كل نقد ، ولكونه مرجع التقدير والاعتراف ، والجدير بالدراسة والتمتع به في الصورة التي أسس عليها .

الموسيقى والغناء فى الأندلس :

فى القرن الرابع الهجرى . ام ظهرت مؤلفات تعد مصدرا عظيما بالنسبة لتاريخ حياة العرب الاجتماعية وحياة الموسيقيين البارزين ، مثل كتابى الأغانى والعقد الفريد ، وكلاهما يصور حياة الموسيقيين ودورهم فى بلاط الخلفاء والأمراء ، وتشتمل هذه الكتب على قدر طيب من المعلومات الفنية ، غير أن المصطلحات المستعملة فى هذا الشأن لم ترد بشكل محدد . الأمر الذى يجعل شرحها وفهمها لا يتيسر إلا بدراسة نصوص المؤلفات النظرية ، ويأتى فى مقدمة الكتابين أهل الغناء والموسيقيين الذين وصلت إلينا أخبارهم ، وقد أتيح لفن الموسيقى والغناء فى الأندلس أن يشهد تطورا كبيرا واكمه التحول الحضارى الذى عاشته هذه البلاد فى ظل الدولة الإسلامية .

دور الموسيقيين العرب ومؤلفاتهم :

إسحاق الموصلى [١٥٥-٢٣٥هـ] [٧٦٢-٨٥٠م] من أشهر ندماء الخلفاء ومجالسهم ، تفرد فى صناعة الغناء ، وكان عالما بالموسيقى واللغة وعلم الكلام ورواية الشعر ، وحافظا للأخبار ، وكان إلى جانب ذلك شاعرا له تصانيف منها كتاب أغانى معبد ، وكتاب النغم والإيقاع ، وقيان الحجاز ، وهو من حمل لواء تطور الموسيقى . ويعتبر إسحاق مثالا للعبقريّة الفنية التى توضح كيف تبنى شخصية الفنان ، والذى يعتبر مرآة لعصره وترجمة لزمانه ، فهو موسيقى مع الموسيقيين ، وشاعرا أدبيا مع الشعراء ، ورواية مع حفاظ الحديث ، وعلى الرغم من نسبته الفارسية أما وأبا إلا أنه كان صادق العروبة ، ويغار عليها ويحافظ على التراث . حفظ لنجوم الغناء الذين تقدموه بآثارهم ، ويرفض محاولة الآخرين لتفضيله عليهم ، وكان إسحاق يتيه على الخلفاء وهم يقربونه منهم نديما وأنيسا وجليسا ، وله منهم الثناء والتقدير الأدبى والمعنوى . كما فى أيامنا تلك . فالعروبة على مر العصور تقدر النابهين فى مجال الموسيقى والغناء وتشجع الفن فى حين أن الموسيقى فى أوروبا فى العصور الوسطى لم يكن له وزن وليست له أى قيمة تقاومه القوانين والحكومة والكنيسة إلى أبعد الحدود .. أطلق عليه اسم " المهرج " وإذا كانت طائفة المتقنين أشد رفقا بالموسيقيين فقد أسمتهم " المتجولين " . ورأت الكنيسة فى الموسيقى أداة تصرف الإنسان عن السرائيل الدينية ، واعتبرت الموسيقيين حملة الآثار الوثنية ، ومن هنا اضطهدتهم وقاومتهم ، والكنيسة إذ ذاك صاحبة الحول والطول والسلطان ، وفى قبضتها الحكومة والقوانين ، وكان لزاما على الموسيقى أن يجيد الألعاب البهلوانية والرقص وانقفز ولعب الورق ، وبالتالى فإن المهرج أو المتجول يجمع بين الموسيقى والتهريج ، رغم أنه الأمين على تراث الأغانى الشعبية وقصص أبطال العصور ، وقد نصت قوانين المقاطعات الألمانية على انتقال جميع متروكات وممتلكات الموسيقى إلى ملكية الكنيسة ، وقضت قوانين أخرى بإخراجه من حماية القانون واعتباره خيالا ، ولم ينصف الموسيقيون من هذه القوانين إلا بعد القرن الثالث عشر عام ١٢٩٢ عندما سمحت لهم الحكومة بالإقامة داخل المدن وسكنهم جميعا فى حي واحد يسمى شارع

المهرجين Rue de Yong Leuts ومما لاشك أنه كان من عوامل تفوق إسحاق فسي الغناء على أقطاب الغناء المعاصرين له أنه كان يتناوله على أسس فنية وأصول محكمة وقواعد مدعمة ، كان يبدأ بالطبقات الحادة من اللحن ثم ينخفض إلى الطبقات الغليظة في ترتيب وتنسيق ثم يعود إلى العكس ، ويتقل من شدة إلى لين ومن لين إلى شدة بما يعجز عنه غيره ، وكان إسحاق قليل الجلبة رغم مهارته في العزف حيث يعتمد على فنية صوته ، وعلى اختيار الأشعار والألحان للمناسبات ، وفي عصره كانت الآلات الموسيقية كثيرة : العود والبربط والمزهر والونج والكران والطنبور والقيثارة والجنك (السهارب) والكنارة (السسمية) والربابة والمزمار والناي والدوناي والسرناي والصفارة والقصابية والشبابية والزلامى والزمخر (مزمار غليظ) والبوق ، والطبل والدف والكوبة والكير والكوس والنقارة والصفاقات والسنج ، وكان إسحاق جرياً على العزف القديم يجيد العزف بالكثير من الآلات الوترية . إلا أنه انقطع للعود وأتم دراسته على يد " زلزل " زعيم الضاربين بالعود ، ولم يكن نبوغه في التأليف والغناء ، وإنما كان أيضاً في العزف بالعود مع تفوق في ألوان الثقافة الأخرى .

أما زرياب [٧٨٠-٨٥٢م] فإنه يعتبر من المعالم البارزة في تاريخ فن الموسيقى والغناء بالأندلس ، وكان قد اضطر بدافع المنافسة لأستاذ إسحاق الموصلي أن يغادر بغداد ويتجه إلى القيروان ومنها إلى الأندلس ، ويعتبر زرياب صاحب مدرسة تميزت بأسلوب خاص في التلقين والتعليم ، وأعظم أعماله هي تحسيناته الإضافية في حجم العود الخشبي ، وفي اختياره لنوعية المادة التي يصنع منها الأوتار ، وقد جعل لكل وتر لون معين ، وزاد أوتار العود إلى خمس بدلاً من أربعة لتوسيع المساحة الصوتية ، وأول من استخدم ريشه النسر لنسج الأوتار ، وأول من ضبط إيقاع اللحن الغنائي للنص الشعري بالنقر على الدف إيقاعياً . لقد خلف من التراث الموسيقي أكثر من عشرة آلاف لحن ، وترك من الآثار الفنية ما أضاع للموسيقى العربية طريق التطور والتجديد ، وما أثر في الموسيقى الغربية جيلاً بعد جيل ، وكان قد تعلم الغناء والموسيقى على إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق والذي كان يمثل المدرسة التقليدية في الموسيقى ، وقد وجد طريقة إلى بلاط الرشيد بتشجيع أستاذه الموصلي ، وقد أشرف زرياب على أول معهد لتعليم الموسيقى خاص بالفتيات وقد أطلق عليه " دار المدنيات " .

العناية بالموسيقى تأليفاً وصناعة :

وتتمثل ظاهرة العناية بالموسيقى في انتشار المؤلفات الموسيقية المشرقية بالأندلس ، ولاسيما أن (الكندى ٨٠٠-٨٧٩م) تحدث عن نظرية خلاصتها أن الكون مرتبط ببعضه البعض وبالموسيقى ، وهو أول من ألف وكتب في النظريات الموسيقية ، ومن مؤلفاته التي ترجمت إلى اللغات الأوروبية " رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف ، رسالة في الإيقاع ، رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى ، رسالة الأخبار عن صناعة الموسيقى ، وقد تحدث الكندى في كتبه عن فن التأليف الموسيقي وطبيعة الأصوات ، وقسم

السلم الموسيقي العربي إلى ١٢ نصف تون ، وأعطى لكل وتر في العمود اسما خاصا ، وحدد لكل نصف تون من الـ ١٢ نصف تون آخر وهو عبارة عن حرف أبجدي محدد مقدار نذبته كل درجة حسب أبعاد الطنين ، وهو ما توصل إليه الأوروبيون بعد ذلك بعدة قرون ، وأطلقوا عليه السلم المعدل . والإيقاعات العربية عند الكندي هي : الهزج ، خفيف الهزج ، الرمل ، خفيف الرمل ، الثقيل الأول ، خفيف الثقيل الأول ، الثقيل الثاني ، خفيف الثقيل الثاني ، وتلك الإيقاعات هي الأصول المشهورة للألحان الغنائية العربية . وتدل مؤلفات الكندي التي تناول فيها السلم الموسيقي على معرفته بالمصادر اليونانية التي توفرت ترجماتها العربية في ذلك العصر ، إلا أن عرضه الموسيقي يعتمد على المصطلحات المستعملة في الكلام عن دساتين العود العربي .

أما الفارابي [٢٦٠-٣٣٩هـ] [٨٧٤-٩٥٠م] فيكفيه أنه ألف كتاب الموسيقي الكبير أعظم مؤلف في الموسيقى صنف في عصره . ترجم إلى معظم لغات العالم وفيه استوفى الحديث عن الموسيقى بطريقة علمية ، فتحدث عن الآلات والأنغام والأوزان الموسيقية والتوافق الصوتي ، كما ابتكر آلة موسيقية تشبه القانون ، وألف كتاب المدخل إلى صناعة الموسيقى ، وكتاب إحصاء الإيقاع ، ومن مؤلفاته التي ترجمت إلى اللاتينية وتتضمن فصولا عن أقسام الفلسفة ومنها الموسيقي كتابي إحصاء العلوم De Scientiis ، وأصل العلوم De ortu Scientiarum .

إذا انتقلنا إلى ابن سينا [٩٨٠-١٠٣٧م] نجد له ثلاث كتب في الموسيقى تضمنت أبحاثه عن تعدد الأصوات ، وتحدث فيها عن إمكانية سماع الصوت الرابع أو الخامس مع الصوت الأصلي في نفس الوقت ، وكتب عن محاسن الألحان عندما تتعدد الأصوات وعند نذبته النغم وفي حالات الإبدال والتضعيف والتوصيل ، وتحدث عن الإيقاع وأنواعه وإمكانية استخدام أشكال لا حصر لها من الإيقاع ، وفي كتابه الشفاء كتب فصلا عن الآلات الموسيقية وأنواعها الوترية والنفخ والإيقاعية ، وكتب بحثا مطولا عن العود افترض فيه نظرية إضافة وتر خامس ، وهو ما سبقه إليه الفارابي ، ولم ينفذ ذلك إلا زرياب في الأندلس ، أما تلميذه ابن زيله أبو منصور الحسين بن محمد فقد اشتهر بالطب والموسيقى والرياضيات . من مؤلفاته التي ترجمت إلى اللغات الأوروبية كتاب الكافي في الموسيقى ، وهو يتضمن بحثا في الأنغام المؤلفة والمتنافرة وبحثا آخر في علم الإيقاع وتوفي عام ٤٤٠هـ/١٠٨٨م . وكتاباتته تمثل محاولة أصلية وأكثر إحكاما في تعيين الدورات الإيقاعية Rhythmic Cycles .

أما صفى الدين عبد المؤمن الأرموي المتوفى عام ٦٩٣هـ/١٢٩٤م . فقد كان أول من سجل التدوين اللحني باستخدام الحروف الهجائية في بيان اختلاف حدة الأصوات مقرونة بالأرقام الحسابية لبيان تغيرها الزمني ، وقد أشار إلى ذلك "هنري فارمر" في كتابه تاريخ الموسيقى العربية ، ونشر صورة لصفحة من مخطوط كتاب "الأدوار" أحد مصنفات الأرموي ، وبذلك يعتبر الأرموي واضع أساس المدرسة المنهجية الموسيقية ، وله في ذلك رسالتان هما : الرسالة الشرفية

فى علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية ، وكتاب الأدوار فى معرفة النغم والأدوار ، وتتميز هاتان الرسالتان بتوسيع نظام السلم الموسيقى بطريقة فيها عمق ، وربما تأثر فى ذلك بالقيم النظرية التى حددها الفارابى لدستان العود الخراسانى ذو العنق الطويل ، وكتاب الأدوار مختصر لمعرفة الأنغام ونسب أبعادها وأدوارها وأدوار الإيقاع على نهج يفيد العلم والعمل . أما الرسالة الشرفية فهى نسبة إلى تلميذه شرف الدين هارون الجوينى ، وتشتمل على خمس مقالات الأولى فى الكلام عن الصوت ولواحقه ، والثانية فى حصر نسب الأعداد واستخراج الأجناس من الأبعاد ، والثالثة فى إضافات الأبعاد بعضها إلى بعض ، والرابعة فى ترتيب الأجناس فى طبقات الأبعاد العظمى ، والخامسة فى الإيقاع ونسبة أدواره والإرشاد إلى كيفية استخراج الألحان بالصناعة العملية .

وقد انتشرت أساليب الأرموى الموسيقية فى القرنين الثامن والعاشر الهجريين ١٤٠٦م وشرحت فى رسائل كثيرة أهمها كتاب " درة التاج " لمؤلفه قطب الدين الشيرازى المتوفى عام ٧١٠هـ / ١٣١١م .

أما عبد القادر المراغى المتوفى عام ٨٣٨هـ / ١٤٣٥م والشهير بالخواجه أبو الفضائل فكان عالما فى الرياضيات والموسيقى ، وكان مطلعا على المقامات وجميع كتب المتقدمين ورسائلهم وعارفا بجميع الآلات الوترية خاصة العود ، واخترع آلات أخرى مثل الكاسات الصينية ، وله مؤلفات كثيرة أهمها مقاصد الألحان ، وجامع الألحان ، وكنز الألحان ، وزبدة الأدوار فى شرح رسالة الأدوار ، ومن الشروح الأخرى لمؤلفات الأرموى كتاب التعريفات لصاحبه الجراجانى المتوفى عام ٨١٦هـ / ١٤١٣م إلا أن اللانقى " محمد بن عبد الحميد " المتوفى عام ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م قد ألف رسالة فى الموسيقى بعنوان " الفتحية " لشرح مؤلفات الأرموى ، وله أيضا كتاب " زين الألحان فى علم التأليف والأوزان " أنجزه عام ٨٨٨هـ / ١٤٨٣م وقد بنى الموسيقيون النظريون الأتراك طريقة الأرموى الموسيقية ، وترجم كتابه الأدوار إلى التركية .

وظل اتصال أوروبا بالحضارة العربية وثيقا نتيجة لعوامل أخرى سياسية وثقافية وبخاصة بعد أن تتابعت الفتوحات الإسلامية وتلاحقت حتى استقرت أقسام العرب فوق أقاليم أوروبية متعددة فى شرقها وغربها وجنوبها ، وانتظمت قوافل التجارة بين العرب وبين مختلف البلدان الأوروبية على نحو ما ذكره الرحالة والمؤرخون العرب فى مؤلفاتهم ، وكذلك كان للحروب الصليبية التى امتدت قرنين كاملين [١٠٩٦-١٢٩١م] أثرها فى تدعيم هذه الصلات .

كل هذه العوامل وثقت الصلة بين العرب وسائر البلاد الأوروبية ، وبشهرت الحضارة الإسلامية شبان أوروبا ومتقفيها حتى لنرى قسيسا من أهالى قرطبة يشكو فى القرن التاسع من أن الشبان المسيحيين يهتمون باللغة العربية ويغفلون اللاتينية التى كانت وقتئذ لغة الثقافة فى أوروبا ، ويرددون الأغاني العربية فى نواديهم ومجتمعاتهم ، ومن ثم عرفت أوروبا لأول مرة مظهر الموسيقيين المتجولين وهم يعرضون أغانيهم ورقصاتهم الشعبية مرددين فيها ملاحم البطولة وما نقلوه عن

عرب الأندلس وغيرهم من قصص ألف ليلة وليلة وأمثالها ، وعرفت أوروبا ألوانا جديدة من الغناء الشعبي عرفت باسم أغاني التروبادور حيث بدأت جماعات التروبادور هذه في القرن الحادى عشر تظهر فى جنوب فرنسا وألمانيا ، وبعدها جماعات المينسينجر Minnesinger ، وكلها تتغنى بأوزان جديدة من الشعر استمدوها من ألوان الموشحات والأزجال والأغاني الأندلسية ، وكان فى طبيعة أغراضها الغزل والتغنى بالحب وبجمال الطبيعة والمدح والحماسة ، مما يعد من الأسس الأصيلة فى ألوان الشعر العربى لاسيما الغنائى منه . لم تكن أوروبا فى العصر الوسيط دولة ، وإنما قطعا متناثرة من الإقطاعيات الصغيرة والكبيرة ، على رأس كل واحدة سيد مالك ، معه رجال الدين ، وحوليه النبلاء والفرسان يعملون بأمره ، ومن وراءهم قطاع عريض من الجماهير النعسة "رقيق الأرض" ليس لهم كيان مستقل ، لا يتحركون ولا ينتقلون ولا يتزوجون ولا ينجبون إلا بأمر السيد، وله حق سجنهم وبيعهم وقتلهم إذا أراد ! .

وكانت مناطق الجنوب أسبق أملا فى تغيير هذا الواقع وانخروج من أسرهِ ، فازدهر فيها مبكرا ما يعرف " بحضارة الشمس " ، أى حضارة المناطق التى كانت أكثر دفئا من غيرها ، وكانت مقاطعة " بروفانس " فى جنوب فرنسا أولى الإقطاعيات ازدهارا ، وكانت لغتها البروفنسالية ، وموقعها الجغرافى نقطة اتصال حضارى بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية . فقد كانت على حافة الأندلس الإسلامى ، وذات امتداد واسع ، أكبر حتى من مملكة فرنسا نفسها فى ذلك الوقت ، تمتد فى الشمال من اللوار Loire حتى جرون Garrone ، وجنوبا حتى جبال البرانس ، وشهدت أول ازدهار أدبى لا يتخذ اللاتينية لغة له ، وشغل هذا الازدهار قرنين كاملين ، من مطلع القرن العاشر حتى عام ١٢١٠م ، وكانت تدعى فى ذلك لطائفة من الشعراء دخلوا التاريخ تحت اسم التروبادور Troubadour .

لم يكن التروبادور بداية هذه النهضة الحقيقية ، وإنما كانوا قمته ، جاءوا تطورا لحركة الحضارة العربية فى الأندلس ، وعرف أصحابها باسم "الجوالين" Jongleurs . فهى مأخوذة من كلمة Locularis اللاتينية ومعناها "المسلى" ، وتطلق على الرجل الذى كان يسلى الملك أو عامة الشعب ، وكان هؤلاء " الجوالون" يذهبون من بلاط إلى بلاط ، ومن سيد إلى سيد ، ينشدونهم الملاحم التى تدور حول مغامرات الأبطال وشجاعة الفرسان . وكلمة شاعر جوال تطلق على من يرقصون القروء ، أو يضحكون الجماهير ، أو يعزفون على الآلات الموسيقية دون معرفة ، أو يغنون فى الشوارع والبيادين للناس ، ثم يهرولون إلى الحانات ينفقون ما تلقوه .

خلال القرن الحادى عشر دعت الحاجة إلى اسم جديد ، يطلق على شاعر متميز ، أشد أصالة وأكثر ثقافة من الشاعر الجوال ، وكانت مقاطعة بروفانس مهية لمقدم هذا الشاعر الجديد التروبادور Troubadour .

نفس الظاهرة التى حدثت فى الجزيرة العربية قبل الإسلام ، حين كانت مكة موطن التجارة ، وملقى القوافل والحجيج ، فأصبحت لهجتها أرق اللهجات

وأحلاها ، فيها كتب الشعر ، وفيها نزل القرآن ، على ما يقول علماء اللغة والقراءات .

في مقاطعة بروفانس ظهر شعراء التروبادور ، أو الشاعر المنشد يقول الشعر وينظمه في اللغة العامية لأول مرة ، وليس في اللغة اللاتينية ، وينشد ما يؤلف أمام الطبقة العليا في المجتمع ، رقد حظيت القصيدة الجديدة بقدر كبير من الشهرة والذيع ، حتى أن كلمة تروبادور هذه دخلت كل اللغات الأوروبية ، لأنها أكثر تحديدا لمهمة الشاعر من كلمة الشاعر الجوال Jonglaire .

كان ثمة اختلاف منذ البدء بين الشاعر المنشد ، أي التروبادور ، وبين الشاعر الجوال ، لأن الشاعر الجوال ينتزع لقمة العيش بالغناء في قصائد ليست له ، أو له ولكنها غير ذات مستوى ، ومن ثم كان على السدوم أقل قيمة من الشاعر التروبادور ، ومن جانب آخر الشاعر التروبادور دائما شاعر طبقة الأغنياء والفرسان . ولاشك أن التروبادور جاء في مرحلة تالية للشاعر الجوال ، أو هو تطور له ، ومن ثم فهو أرقى اجتماعيا ، وأوسع ثقافة ، وأعلى تربية .

كان الشاعر المنشد يغنى أشعاره ويعزف ألحانه ويبدع الشعر ويجيد الرقص ويلحن الأغنية ويصوغ المدائح وينظم الموشحات ، ويطلق اسم " المعلم " على من اتصف منهم بالشعر الرقيق ، وعرف بالثقافة الواسعة ، والتزم جماعة الشرف ، ويتجول عادة في صحبة عدد من الشعراء الجوالين ، ويتوقف عندهم على حسب أهميته ، ويقوم هؤلاء بإنشاد قصائده ، وقد يسخر التروبادور من الشاعر الجوال ، ويغالي في تحقيره ، ورغم هذا كانا يتعاونان لأن كل منهما محتاج الآخر ، الشاعر التروبادور يقول الشعر ويقرضه ، والشاعر الجوال ينشده ويغنيه .

والتروبادور دائما شاعر البلاط ، القصر والقلعة ، ويقف بفنه عند تسليية الملك والأمير والنبيل ، على حين أن الشاعر الجوال حتى ولو جرو على تأليف الشعر الذي يتغنى به ، بقى دائما شاعر الجماهير . لقد تميز شعر التروبادور بأنه احتفظ من نون سائر الأنواع الأدبية الأخرى بصلته الوثيقة مع الجماهير العريضة ، فكان يسمع في الميادين العامة ، وفي قصور الاقطاعيين على السواء ، وكان هؤلاء يرحبون به كضرورة جمالية حقيقية ، لقد ولد بينهم ، ووجد الرعاية منهم في الاجتماعات العادية وفي الحفلات الخاصة . كان أروع إنجاز للتروبادور أنهم دفعوا بالشعر خارج الموضوعات القديمة ، وعادوا به إلى أعماق الإنسان ، لم يعد دعوة إلى الحرب ، ولا تغنيا بالبطولة ، ولا ترنما بمعجزات القديسين ، ولا صلوات خامدة الروح ، وإنما صورة للنفس الإنسانية بخيرها وشرها ، حين تحب وتكره ، حين ترضى وتغضب ، كانوا باختصار أول من اقتحم في أوروبا العصر الوسيط دائرة الحب ، فعاشوه وعبروا عن تجربتهم بكل أبعادها ، المضيء والمظلم منها ، الوقور والفاجر على السواء ، ولإدراك أهمية هذا الدور يكفي أن نقارن بين شعرهم وبين ما تعرفه أوروبا من أشعار في الفترة نفسها ، فملحمة رولان الفرنسية ، وتسبق أول شاعر تروبادور بسنوات قليلة ، وتعرض لقضايا الشرف والحرب والخيانة والبطولة ، تمس من الجوانب الإنسانية صداقة قامت بين رولان

البطل وأوليفيه ، وملتقى فيها بفتاة تدعى "أود" تسأل الإمبراطور شارل عن خطيبها رولان ، ويرد الإمبراطور حزينا بأنه قد مات ، ويقدم لها ابنه عوضا عنه .

أول شاعر تروبادور عرف ، ووصلتنا أخباره ، وجانب كبير من قصائده هو جيوم التاسع [١٠٧١-١١٢٧م] ، وإليه ينسب ابتداء الشكل الجديد للشعر الغنائي ، والذي يتخذ من شكل الموشحة العربية قالباً ينظم فيه أشعاره ، ولم يجدد جيوم في الشكل فقط وإنما في موضوعات هذا الشعر أيضا ، فكان أول من تغنى بجمال المرأة ، ودفعها إلى أن تحس بقيمتها كأنثى ، وكان جيوم طرازا فريدا من الشعراء ، ومن الإقطاعيين في الوقت نفسه ، يحكم مقاطعته مستقلا ، ويتعامل في حربة كاملة مع سيده ، ومع البابا والمطارنة ، ومع الأخلاق والتقاليد ، وحين يدعو البابا إلى الحرب الصليبية يرفض أن يستجيب له ، ولكنه بعد ذلك يجمع ثلاثين ألف مقاتل ويرحل إلى الشرق غير مدفوع بأسباب دينية أو سياسية ، وإنما يذهب لأن أناسيد الحرب الصليبية التي عمت أوروبا بعد المودة أثارت فضوله ، ومعها عرف طعم المرارة ، فقد كانت نهاية الحملة كارثة مروعة ، وبعد عودته كان عليه أن يقاتل رعاياه لسنوات طويلة ، فقد كانوا يهدفون إلى الاستقلال عنه ، وعاش هذه الموجات من الحرب والسياسة بطلا رومانيا ، ولكنها في مجال الفن والنوق أثمرت في أعماقه ، أول شاعر على هذا النحو في أوروبا العصر الوسيط .

لقد رحل جيوم إلى المشرق في حملته الصليبية التي أشرنا إليها قبل عامي ١١٠١-١١٠٢م ، وأقام في الشام حقبة من الزمن ، وجاء إلى الأندلس عام ١١٢٠م ، ليساعد الفونسو المحارب في معركة "كتتة" ضد مسلمي الأندلس ، وتزوج من أندلسية هي ابنة راميرو الراهب ملك أرجون ، وذلك يعني تأكيدا أنه كان يعرف أشياء كثيرة تتعلق بالإسلام والبلاد الإسلامية ، ويرجح أنه كان يعرف اللغة العربية بقدر لا بأس به ، يمكنه من أن يقرأها ، ويتفاهم بها ، وليس ثمة شك في أن غناءها وأشعارها كانت مألوفة لديه .

أما ثان شعراء التروبادور فهو جوفر روندل ، وكان أميرا مثل جيوم ، وليس أنه ليس في مستواه عرافة الأسرة والمال ، وكان معاصرا له ، وكان حفيا بالحب يعبد المرأة وأوقف عليها أشعاره ، ولدت في حسية أقل مما كانت عليه عند جيوم . وتحدثنا المخطوطات أن جوفر في رحلته إلى الشرق خلال الحروب الصليبية عشق أميرة طرابلس ، ملهمته في قصائده ، وبعد إقامته في المشرق ، وحبه للأميرة ، غير كل أفكاره عن المرأة ، وتميزت أشعاره عنها بالدفء والحنان ، ومن أجلها رحل في الحرب الصليبية الثانية عام ١١٤٧م ، بأمل أن يلتقاها ، ولكنه احتضر على مشارف المدينة ، بين يديها ، وكان أول شهيد حب في قائمة الشعراء الغزليين .

وبين هذين الاثنين تأتي شخصية "مركيرون" وهو أكثر غموضا من صاحبيه ، وكان على نقيضهما ، عاش فقيرا ومغمورا ، وفي مجال الشعر أيضا يقف منهما في الطرف المقابل ، فهو يحقر كل ما يهتمون به ، وملتقى به في قصائده تعس الحب ، حيث لم يكن موفقا في حبه ، فأنغامه حزينة ، ونهايات حبه مأساوية ،

ونلتقى بالمرأة عنده فى شكل فتيات رحل أحباؤهن فى الحروب الصليبية ، يعانين من شقاء الوحدة ، ومن قلق ألا يعودوا ، والنتيجة الحتمية لمواقفه أن يلعن الحب ، وأن يلقى تبعه بؤس الشباب عليه ، وقد قضى مركبرون حياته يطوف بمقاطعة "بروفانس" ، وفى عام ١٣٧١م اجتاز جبال البرانس إلى الأندلس ، وفى قشتاله ألف قصيدة يدعو فيها إلى مساعدة الفونسو السابع فى حربه مع المسلمين ، واشترك فى إحدى هذه الحملات التى جاءت إلى الأندلس لمساعدة الكاثوليك فى حربهم ضد المسلمين .

وبد هؤلاء سوف تصبح الظاهرة قاعدة ، وستكون لشعر التروبادور خصائصه القائمة على شكل الموشحات العربية ، وموضوعاته ، وحتى بعض تعاريفه ، المأخوذة من الشعر الأندلسى ، وقد وجد صدى طيبا فى جنوب أوروبا كلها ، وبلغ عدد شعرائه الذين وصلتنا قصائدهم ٤٦٠ شاعرا ، بينهم إحدى وعشرون امرأة . وسيكون الرائد لكل الشعر الأوروبى الحديث ، وكما حدث للقصيدة الجاهلية ، حين يعسر علينا منى أبياتها ، أو لا نتوصل إلى مفهوم الكلمة الدقيق ، أو نتراجع أنواقنا أمام بعض صورها ، حدث ذلك كله لشعر التروبادور ، ولكنه إذا كان ذلك إحدى عذباته ، فهو مصدر جماله ومتعته أيضا .

وهكذا عرفت بلاد أوروبا مظهر الموسيقى المتجولين والتروبادور الذين يتجولون الطرقات ، وهم يعرضون أغانيهم ورقصاتهم الشعبية ، مرددين فيها ملاحم البطولة وما نقلوه عن عرب الأندلس من قصص ألف ليلة وليلة ، وسندباد ، ويوسف وزليخة وغيرها . وهكذا أيضا رأينا جماعات " التروبادور " تظهر فى جنوب فرنسا ثم فى ألمانيا ، وبعدها جماعات "المينيسنجر" ، وكلها تتغنى بأوزان جديدة من الشعر استمدوها من ألوان الموشحات والأزجال الأندلسية ، والحن هى صدى ما لقنته بعثات تلك البلاد فى قرطبة من موسيقى زرياب ومدرسته وتلاميذه ، وقد شابته فى أغراضها أغراض الموشحات وفى طبيعتها الغزل والتغنى بجمال الطبيعة والمدح والحماسة .

دور الموشحات والأزجال فى التأثير :

تعتبر الموشحات فنا شعريا متميزا ، تتكون من أقسام يتفرع منها الفروق وتعدد القافية ، وبطلق على البيت دور ، وأوزانها لا تستقيم إلا بالتلحين عندما يطوعها الملحن ويخضعها لضرورة الغناء . بالمد أحيانا وبالخروج عن القواعد والمقاييس العروضية والنحوية بالإضافة إلى التصرف الذى يلجأ المغنى إليه لإبراز طاقته فى الإبداع وقدرته على الارتجال ، وقد اتفق الدارسون على أن التوشيح فن أندلسى نشأ أواخر القرن الثالث الهجرى ، إلا أنهم اختلفوا فى الأسباب التى أدت إلى إبداعه ، ويرى فؤاد رجائى فى كتابه الموشحات الأندلسية ص ٤٧ فى سلسلة من كنوزنا . أن اختراع الموشحات كان أثرا من آثار زرياب ، وأن هناك شيئين جوهرين نقلهما زرياب من المشرق هما طريقة تطبيق الإيقاع الغنائى على الإيقاع الشعرى ، وطريقة الغناء على أصول النوبة الغنائية ، ويعتقد أن هاتين الطريقتين هما اللتان أوحتا إلى الشعراء والمغنيين الذين أتوا بعد زرياب

باختراع الموشحات ، ويرى المستشرق بالنيثيا أن الأزواج اللغوي بين العربية والرومانية في الأندلس هو الأصل في نشوء طراز الموشحات كطراز قوى مختلط تمتزج فيه مؤثرات شرقية وغربية ، وأخذ هذا الطراز صورتين إحداهما الزجل والثانية الموشحة ، وهذا الرأي يتفق مع ما انتهى إليه الدكتور عبد العزيز الالهواني من وجود أصل مشترك ظهر في البيئة الأندلسية كان له الفضل في ظهور التوشيح ، وكان له أثر في استقلال الزجل وتطوره .. ذلك الأصل هو الأغنية الشعبية مصوغة في لغة عامية عربية وفي لغة رومية كان يتحدث بها المسلمون في الأندلس منذ دخل الإسلام إليها ..

دور النوبة في التأثير :

ارتبط مصطلح النوبة بالموسيقى الأندلسية ، إلا أنه كان مستعملا في العصور الأولى للإسلام بالشرق كما ورد في كتاب الأغاني ، ووردت لفظ النوبة في أكثر من موضوع في ألف ليلة وليلة ، ويذكر إسحاق الموصلي أنه أحضر جارية للمامون فغنت له وأطربته فحصل له سرور عظيم وقال : قد جعلت عليها نوبة في كل يوم خميس فتحضر وتغنى من وراء الستارة .

ويبدو أن النوبة أصبحت تشكل مجموع القطع أو المقطوعات التي يتوالى أدائها بتتابع منتظم ولغة خاصة . ومعها ظهر المؤلف الموسيقي المتكامل ، والنوبة في الأندلس تعني الوصلة عند المشاركة ، وتكون في مقام محدد ، ولا شك أن فن التوشيح والزجل عرف ازدهارا كبيرا في الأندلس على عهد دولتي المرابطين ٤٣٠هـ / ١٠٣٧م ، والموحدين ٥١٥هـ / ١١٢١م ، وهما الدولتان اللتان حافظتا على الوجود الإسلامي بالأندلس في نظام موحد مع المغرب . والحقيقة أن المرابطين كان لهم عناية بالغناء وتقديره في حدود ضيقة لطبيعة الدولة الجهادية ، إلا أن الموحدين كانوا أكثر رعاية للفنون والآداب ومجالس الشعر والطرب . ومن أبرز ظواهر الموسيقى والغناء في المغرب وإدراك أبعادها وأسرارها أنهم كانوا يتوسلون بها في علاج المرضى ، وهذا ما كان يتم في مستشفى سيدي فرج بفاس حيث حبست عليه أوقاف خاصة تصرف لجرق الطرب الأندلسي الذي يحضر مائة أو مرتين كل أسبوع ليطرب نزلاء المستشفى من مرضى الأعصاب . وقد قامت طائفة كبيرة من المستشرقين والباحثين بتقصي الحقائق التاريخية نذكر منهم بصفة خاصة " ريبيرا Ribera " و " هارتمان Harimann " و " لاخمان Lachmann " و " بروفنسال Provençal " و " كلوت Clot " و " بالنشيا Palencia " و " دوزي Dozy " و " إيكر Écker " و " جومس Gomez " و " نيكل Nukl " وأخيرا " فارمر Farmer " و " هونكا Hunke " ولكل من هؤلاء وغيرهم بحوث صادقة أوردوا فيها كثيرا من فنون الموسيقى والشعر الغنائي في كل من فرنسا وألمانيا وإنجلترا وإيطاليا والبرتغال وأسبانيا في مقارنة وموازنة بين تلك الفنون ومثيلاتها من التراث العربي الإسلامي مستشهدين في ذلك على أنها كانت انعكاسا لما احتوته الأندلس والحضارة العربية من هذه الألوان المبتكرة ، وأن ما استجد في أوروبا من أوزان الشعر إنما كان انعكاسا أيضا لفيض العطاء الأندلسي .

وقد أثبت هؤلاء الباحثون الرواد أن بعض قوالب القصائد المسماة La balalde والأغاني العاطفية La Chanson Courtoise وغيرها من قصائد شعر التروبادور تتألف من أنماط وأجزاء تشبه إلى حد كبير ما ففى ترتيبها أنماط الموشحات وأجزاءها حيث تتعدد فيها الأوزان والقوافى ، كما قرروا أيضا أن نظم شعراء التروبادور والمينسينجر كان يعتمد فى الأهم على الموسيقى والغناء الشعبى كما هو فى الموشحات وبعض ألوان الأغاني العربية .

بل أن بعض هؤلاء المستشرقين يقرر أن لفظ "تروبادور" ما هو إلا تركيب من الكلمتين العربيتين "دور طرب" قدمت فيه الصفة على الموصوف . وتقول الباحثة الألمانية دكتورة سيجريد هونكا فى كتابها "شمس الله على الغرب ، فى فضل العرب على أوروبا" : إن موسيقى الغناء القديم لا تعرف الإيقاع المستقل بل تعتمد على مجرد الأوزان التى تنحصر فى مقاطع طويلة وقصيرة ، وأن أقدم موسيقى كنسية على وحدات من النغمات متصلة لا يدخلها التوزيع الموسيقى ، وذلك على نمط تقسيم الجمل الكلامية عن طريق التقطيف والفواصل وما إليها .. ثم تقول أيضا : أما البناء الإيقاعى فهو شرقى أصيل ، والإيقاع يساعد على خلق الموسيقى محدودة الزمن [Mensural Notation] ويؤدى مباشرة إلى نظام المازورة ، وقد يكون هذا أهم تراث موسيقى قدمه العرب لأوروبا ، أعنى الموسيقى محدودة الزمن التى أدت مباشرة إلى إيجاد المازورة .. إلى أن تقول : أما نظريات الموسيقى فى المؤلفات الإسبانية العربية فلم تظهر إلا فى المصنفات اللاتينية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

ويقول المرحوم الدكتور محمود أحمد الحفنى عميد مؤرخى الموسيقى : وأما التراث الثانى الذى ورثته أوروبا فى الموسيقى عن الحضارة العربية فهو الزخرفة اللحنية ، ويلاحظ تمسك العرب فى التأليف الموسيقى بالمبدأ الأفقى ، وحيث لا يدخلها الهارمونى المبني على المتألفات الرأسية ، وهذا هو سر ميل العربى إلى الموسيقى الغنائية أكثر من ميله إلى موسيقى الآلات . وتدين أوروبا للعرب فى أكثر آلاتها الموسيقية ، فقد انتشرت منذ القرن التاسع فى ممالك أوروبا ولاسيما فى البلاد الغربية والجنوبية منها آلات الموسيقى العربية ، وكثير من هذه الآلات انتقلت إليها بأسماء تتم عن اشتقاقها من أصلها العربى ، كالعود ، ومعزاه الخشب ، فقد انتقلت التسمية العربية بلفظها إلى جميع اللغات الأوروبية ، وحسبنا أن نسجل هنا أسماءه فى اللغات الأوروبية الأخرى كما ذكرها الراحل الدكتور محمود الحفنى المؤرخ الموسيقى العملاق وهى : الإسبانية Luth ، السويدية Luito ، البرتغالية Alaude ، الإنجليزية Lute ، الفرنسية Luth ، الإيطالية Luito ، الألمانية Laute ، الدانماركية Lut ، الروسية Ljutnja ، البولونية Lutnia ، الفنلندية Luuto ، الصربية Lutnja ، المجرية Laut ، الرومانية Leuta وهكذا .. وما كاد العود ينتقل من الأندلس إلى فرنسا حتى أصبح فى القرن الثانى عشر من آلاتها الشائعة ، كما لاقى رواجاً كبيراً فى ألمانيا ثم فى غيطاليا ثم فى بقية البلاد الأوروبية .

وكما هو معروف ، أن الآلات الموسيقية حين تنتقل من بلد إلى بلد لا بد أن تنتقل معها موسيقاها أيضا ، وهكذا نجد أن أوروبا عن طريق انتقال العود إليها سرعان ما اهتدت إلى التدوين الجدولي المعروف باسم [تابولاتور Tabulatur] ، وترجع بداية هذا التدوين إلى ما كان العرب يصنعونه من الدساتين على رقبة العود ، وما شابهه مثل آلات الطانبير والجيتار لبيان مواضع عفق الأصابع على الأوتار لتحديد مواقع النغمات ، فقد عني العرب بتوضيح مواضع هذه الدساتين بغاية الدقة ، وقد أفاض الفارابي في مصنفه " كتاب الموسيقى الكبير " في ذكر دساتين العود [ص ٤٩٨ وما بعدها] ثم دساتين الطنبور البغدادي [ص ٦٣٢ وص ٦٥٣/٦٥٤] ثم دساتين الطنبور الخراساني [ص ٦٩٨ وص ٦٩٩/٧٠٠/٧٠١/٧٢٠] .

وقد تنبّهت الدكتورة هونكا إلى ذلك حيث تقول : " وبينما نجد الموسيقيين الأوروبيين يعتمدون في ضبط الآلات الوترية على الآن نجد طالب الموسيقى في مدرسة زرياب يتعلم العزف بالعمق على دساتين وضعت على رقبة العود والجيتار ، قيست عليها المسافات الصوتية قياسا دقيقا ، وتعد هذه من المزايا الكبرى التي حبيت الآلات الموسيقية العربية إلى الأوروبيون وبخاصة العود .

وعادت الدكتورة سيجريد في فصل آخر من كتابها تشير إلى فضل زرياب على أوروبا من زاوية أخرى هي زاوية فن الغناء . فقالت : " أم الدور الهام في نقل فن الغناء العربي إلى القصور الملكية المسيحية فقد قام به الجوارى الأسيرات اللواتي كانت القصور الملكية المسيحية تحرص على الاحتفاظ بهن للموسيقى والغناء والرقص والسمر ، وأن ذلك لم يكن مقصورا على القصور الملكية فحسب ، بل وقصور الأشراف أيضا ، وكانت المغنيات يتحلين بحلى الأندلسيات ويلبسن لباسهن ، وأغلبهن فتيات جميلات سمرات البشرة سوداوات العيون يرقصن رقصات أندلسية غاية في الروعة ، وكن يعاملن الناس معاملة كريمة غاية في الظرف ، كما أن هؤلاء المغنيات العربيات كن يتمتعن بتقدير وحسب عظيمين " ممن حولهم .

ازدهار حركة التأليف الموسيقي بالأندلس :

تمثلت العناية بالموسيقى بالأندلس في ازدهار حركة التأليف عند الأندلسيين بدءا من عباس بن فرناس [توفي ٢٧٤هـ] وكان أدبيا فنانا وحائقا للموسيقى واشتهر بضرب العود وصوغ الألحان .. وقد ترك العالم الرياضي مسألة المجريطي [٣٣٩-٣٩٨هـ] [٩٥٠-١٠٠٧م] مجموعة من الرسائل من ضمنها رسالة في الموسيقى ، كما شرح عمر الكرمانى القرطبي [توفي ٤٥٩هـ] . رسائل إخوان الصفا الموسيقية . أما ابن باجه المتوفى عام [٥٢٢هـ] . فإنه فليستوف الأندلس وإمام الألحان ويعتبر في المغرب بمنزلة الفارابي بالشرق ، وإليه تنسب بعض ألحان الطرب ، وكان متقنا لصناعة الموسيقى جيد اللعب بالعود .. وكان صاحب مدرسة نبغ فيها كثير من التلاميذ كآبي عامر الغرناطي الذي برع في علم الألحان .

ومن معاصري ابن باجه يذكر أبو الصلت الداني المتوفى ٥٢٩هـ. وكان متقنا لعلم الموسيقى ويجيد العزف على العود وهو صاحب رسالة في الموسيقى ، ومن ألمع الموسيقيين أبو الحكم الباهلي الطبيب الأندلسي توفى ٥٤٩هـ. وابنه أبو المجد الذي اكتسب مكانة عالية جعلت الملك نور الدين محمود بن زنكي يوليه أمور البيمارستان الكبير ، وكان يعزف الموسيقى ويجيد الغناء والإيقاع والزمير وسائر الآلات ، ومن الذين رحلوا إلى المشرق أبو زكريا البياسي الذي عمل طبيبا لصلاح الدين الأيوبي ثم أقام في دمشق ، وكان جيد اللعب بالعود والأرغن ، ويضاف إلى هؤلاء عبد الوهاب الحاجب فقد كان من رواد عصره في الغناء والأدب والشعر ورقة الطبع ، وقد أفنى عمره في الفكاهة والطرب ، وكان من أعلم الناس بصناعة الألحان وضرب العود ..

وقد عني هؤلاء جميعا بصنع الآلات الموسيقية مما أتاح للصناعة ازدهارا تجلّى في العدد الهائل من الآلات التي كانت بالأندلس ، وقد ذكر منها محمد البتّي المعروف بالدراج " الدف والغربال والصفاف والكبر والأصف والمزهر والعود والرباب والكران والكيثار والمعرف والمعزف والمزمار والناي والقصابه والبوق والطبل والكوس والكوبة والغير والطنبور والقضيب والشاهين والساقس والشيزان والكنارات والعربية والصفارة والشبابة .

كثرة المغنيات الأندلسيات والوافدات :

من أشهر الوافدات " فضل المدينة " وكانت حاذقة بالغناء مع كريم الخصال وأصلها لإحدى بنات هارون الرشيد . نشأت وتعلّمت الغناء ببغداد ثم وفدت إلى الأندلس لجودة غنائها ورقة أدبها . ومنهن " قمر " جارية إبراهيم اللخمي صاحب أشبيلية ، وكانت مشهورة بالفصاحة والبيان والمعرفة وصوغ الألحان ، ومن الأندلسيات " طرب " جارية المنذر بن عبد الرحمن الثاني واشتهرت بالصناعة في الغناء الحسن ، وكذلك " هند " جارية عبد الله الشاطبي وكانت أديبة وشاعرة ومغنية . والحقيقة أن العناية بتعليم الجوارى وتثقيفهن كبيرة ، واشتهر متخصصون في ذلك كابن الكتّابي المتطبّب ، له فصل يعلم فيه القيان ، وتحدث التيفاشي عن ازدهار الغناء في أشبيلية فنذكر أن بها عجائز يعلمن الغناء للجوارى المملوكات لهن ، وتبيعهن لسائر ملوك المغرب وأفريقية ، الواحدة بألف دينار أو أكثر ولا تباع إلا ومعهما دفتر فيه جميع محفوظاتها ، ولا بد للجارية أن تكون حسنة الخط وأن تغنى بالآلة التي تشترط في بيعها .

ولم يكن مجال الغناء مقصورا في الأندلس على هؤلاء الجوارى ، بل كانت تشارك فيه نساء شهيرات ينتسبن لبيوت الرئاسة والإمارة . كولاية بنت المستكفي صاحبة الشاعر ابن زيدون المتوفاه عام ٤٨٤هـ. كان مجلسها بقرطبة منتدّى لأحرار العصر وملعبا لمحبي النظم والنثر ، ويتهالك أفراد الشعراء والكتّاب على مجلسها لحلاوة عثرتها ، وهي بالغرب كعليه بالشرق ، إلا أنها تزيد بالحسن الفائق وصنعتها الغناء ، وكما اشتهرت الأندلس بالمغنيات ، فكذلك اشتهرت بالراقصات ودور الغناء واللهو .

وكان أول ظهور التدوين فى أوروبا هو التدوين الجدولى للعود ذى الأوتار الخمسة ، فكان يرسم على خمسة خطوط متوازية قريبة الشبه بخطوط المدرج الموسيقى الحديث ، وظل الحال كذلك فى ألمانيا حينذاك ، بينما أصبح العود فى فرنسا ذا ستة أوتار فكان التدوين الجدولى للعود فى إيطاليا .

وهكذا التدوين الجدولى على اختلاف أنواعه يبنى على أساس التعبير عن النغمات ومواقعها بالحروف الهجائية والأرقام الحسابية ، ولم تستخدم أوروبا هذا النوع من التدوين قبل بداية القرن الخامس عشر ، وكان صفى الدين عبد المؤمن الأرموى [١٢١٦-١٢٩٤م] أول من سجل التدوين اللحنى للنغمات باستخدام الحروف الهجائية فى بيان اختلاف حدة الأصوات مقرونة بالأرقام الحسابية لبيان تقديرها الزمنى ، وقد أشار إلى ذلك فارمر Farmer فى كتابه " تاريخ الموسيقى العربية " ونشر صورة زنكوغرافية لصفحة من مخطوط " الأتوار " أحد مصنفات عبد المؤمن . وكان هذا التدوين الجدولى البداية التى أضاعت طريق أوروبا إلى استكمال التدوين الذى تحدد به النغمات وتضبط الموسيقى زمنها وإيقاعها .

ومع بداية القرن السادس عشر ازدهر التأليف الموسيقى لآلة العود فى أوروبا ، فظهرت فى هذا القرن عشرات الميتودات وما لا يحصى من المقطوعات المخطوطة والمطبوعة والمؤلفات الخاصة بتلك الآلة . وظل استعمال العود منتشرا فى أوروبا فى جميع الأندية والمجتمعات والمنازل حتى بداية القرن الثامن عشر ، حيث أثر على نيوحه صناعة وانتشار آلة البيانو لمناسبتها للموسيقى الأوروبية التى تعتمد فى بنائها على تعدد التصويوت (الهارمونى) .

و حين تطورت أوروبا بصناعة العود وصنعوا منه نوعا كبير الحجم لأداء نغمات الباص ذا بنجقين للملاوى ورقبة عريضة مزدوجة وهو العود المعروف بعود الكونسرف أسموه Toorbe ، وقد أرجع بعض المستشرقين اشتقاق هذه الكلمة إلى اللفظ العربى " طرب " .

دور الآلات العربية :

وكذلك انتقلت من العرب إلى أوروبا آلات كثيرة بأسمائها العربية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : القيثارة Quitarra ، الجيتار Guitar ، النقارة Nacaire و Naker ، الدف Adufe ، الصنوج Sonajas ، النفير Anafil ، وجمعه انفار Fanfare ، الطبل Tabel و Taber ، القرن Horn و Corno ، الشقيير Echiquier الذى يقرر الأوروبيون أنه كان بداية حلقات تطوير آلة البيانو .

وكان الرباب العربى أول آلة تعرفها أوروبا من الآلات الوترية ذات القوس حوالى القرن الحادى عشر ، ولعل ظهور أقدم آلات الرباب عند العرب يرجع إلى القرن الأول بعد الميلاد وكانت ذات وتر واحد ثم ذات وترين ثم أربعة أوتار وتوعدت أشكالها ، ولذلك كانت لها أسماء كثيرة فعرفت منها رباب الشاعر والرباب العادى الذى يعرفه الأوروبيون باسم " الكمنجة العجوز " والرباب التركى المعروف باسم " الأرنبه " والرباب المغربى وهكذا ..

وقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، وبالتالي فقد أتاحت لها الفرصة لكي تعرف الطريق إلى أوروبا ، وهي أول الآلات الوترية ذات القوس ، وبدأت تظهر بخاصة في البلاد المتاخمة للأندلس وهي فرنسا وإيطاليا وهنا بداية ظهور أسرة الكمان ، فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية أسموها Rubella و Rubele كما صنع الإيطاليون نفس هذه الآلة وسموها Rubeca و Rebec وظاهر من كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرباب العربية ، وانتشرت تلك الآلات بعد ذلك فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر ، وأخذ يتناولها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر حيث سميت تلك الآلات Viola ومعناها الوتر ، وقد تطورت على مرور الزمن حتى صار من أهمها نوعان سمي الأول " فيولا أووتر " الذراع Viola da Braccio وتحمل على ذراع العازف بها أثناء التوقيع . أما النوع الثاني فسمي " فيولا الركبة " Viola da Gamba يضعها العازف بين رجليه في أثناء التوقيع على النحو الذي تستعمل فيه الآن آلة الفيولنسيل .

وكانت أوروبا قد صنعت الكثير من هذه الآلات ذات الستة أوتار المشدودة في مستوى واحد بحيث يتعذر على العازف أن يرفع على الأوتار الوسطى منها ، وكان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد ، وبعد أن عاشت الفيولا ذات الستة أوتار أكثر من قرنين عدل الأوروبيون عن ذلك ورجعوا إلى فكرة صناعة الرباب العربية في وجوب عدم زيادة أوتار تلك الآلات على أربعة .

ويؤيد عدم زيادة أوتار الرباب عند العرب على أربعة أوتار ما ذكره الفارابي في كتابه الموسيقى الكبير ص ٨٠٠/٨٠١ عن تلك الآلة إذ يقول : " هذه الآلة هي أيضا من الآلات التي تستخرج نغمها بقسمة الأوتار التي تستعمل فيها ، وربما استعمل فيها وتر واحد ، وربما استعمل اثنان متساويا الغلظ ، وربما استعمل وتران متفاضلا الغلظ " إلى أن قال : وكثيرا ما يستعمل فيها أربعة أوتار ويجعل اثنان منها على غلظ مثنى "العينان" واثنان منها غلظهما قريب من غلظ مثنى "العينان" .

ومن المعروف أن كتاب الموسيقى الكبير طبع منه نبذة بعناية الأستاذ "لاند" في أعمال المؤتمر الشرقي السادس بلندن عام ١٨٨٤م ، وترجم الكتاب بأكمله إلى اللغة الفرنسية بعناية البارون "دي لنجيه" في جزعين ظهر أولهما عام ١٩٣٠ قبيل وفاته بتونس عام ١٩٣٢ وظهر الجزء الثاني عام ١٩٣٥ بعد وفاته .

أما كتاب الفارابي " إحصاء العلوم " فقد عني به المستشرق "هنري فارمر" وعلق عليه وطبع منه الجزء الخاص بعلم الموسيقى في لندن عام ١٩٣٥ ، وكذلك عني بنشره الدكتور عثمان أمين أستاذ الفلسفة الإسلامية .

ونجم عن انتقال تلك الآلات العربية إلى أوروبا ما لا يقل أهمية عن تعرفهم إلى تلك الآلات ، فلقد أفادت أوروبا بما يضعه العرب من الدساتين على رقبة الآلات الوترية كالعبدان والطنايير وآلات الجيتار ، موضحة مواضع عقق الأصابع عليها لاستخراج النغمات المطلوبة في الأداء ، وتلك الدساتين في ذلك خاصة

لحسابات دقيقة للنسب الصوتية بين تلك النغمات ، فلما ذاع في أوروبا استعمال تلك الآلات العربية ذات الدساتين وتعرفوا أبعادها ، تبينوا فيها نسباً صوتية جديدة في السلم الموسيقي لم يكن لهم بها علم من قبل في موسيقاهم العملية .

فقد كان السلم الموسيقي الذي تتبعه أوروبا طوال العصور الوسطى هو سلم فيثاغورس ، وكانت تعتبر بعد الثالثة فيه بعداً متافراً [Dissonanz] سواء في ذلك بعد الثالثة الكبيرة ونسبتها الترددية $64/81$ أو بعد الثالثة الصغيرة ونسبتها $27/32$ ، فلم يستطيعوا الاستفادة من استعمال هذا البعد بنوعيه في تأليفهم الموسيقية ، وكانوا يقصرون الأبعاد المتفقة على ما كانت نسبة محصورة بين ١ إلى ٤ أي ١-٢-٣-٤ ، ومعنى ذلك موسيقياً أن الاتفاق لا يكون إلا بين النغمة وجوابها أو النغمة وخامستها أو النغمة ورابعها .

وبدأت أوروبا في القرنين الثالث عشر والرابع عشر تعتبر بعد الثالثة بعداً نصف متفق ، وظل الأمر كذلك حتى بداية القرن السادس عشر حيث ظهر الموسيقار الإيطالي جيوسيפו تسارلينو Zarlion, Gioseffo [١٥١٧-١٥٩٠م] وهو عالم عالمي تتلمذ على يد الموسيقار أدريان ويلارت Willaert, Adrian ، وعمل رئيساً لفرقة الموسيقى والإنشاد بالكنيسة المرقسية في فينيسيا خلفاً لزميله الموسيقار سبيريانو دي رور Cipriano de Rore ، وتعتبر أوروبا أن تسارلينو هو إمام الموسيقى النظرية في القرن السادس عشر ، وقد ترجمت أهم أعماله إلى اللغات الأوروبية المختلفة ، وقد ذكر هذا الموسيقار في مؤلفاته لأول مرة نظام أبعاد السلم الكبير [الماجير] وهو السلم الذي أطلقت عليه أوروبا فيما بعد السلم الهارموني الطبيعي ، ونسب أبعاده كالاتي :

درجات صوتية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
نسبة ترددية	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

ومن هذا السلم الكبير [الماجير] اشتق السلم الصغير [المنبر] ، كما نتج السلم الكروماتي عن تصوير هذين السلمين على درجات صوتية مختلفة . واستطاع تسارلينو أن يقرر في مؤلفاته أن بعد الثالثة الكبيرة في هذا السلم ونسبتها $5/6$ ، وكذلك بعد الثالثة الصغيرة فيه ونسبتها أبعاد متفقة (Consonans) يمكن استخدامها في تركيب التآلفات الثلاثية الصغيرة والكبيرة ، ولذلك فإن أوروبا تعتبر هذا الموسيقار أول مؤسس لعلم الهارموني والكونتر بونيت .

وقد نسب الكثيرون من معاصري تسارلينو إليه ابتكاره لهذه السلالم الجديدة ، ولكن لم يفت العارفين المدققين منهم أنها ليست أعمالاً مبتكرة ، وأن نسبة ابتكارها لهذا الموسيقار نسبة خاطئة ترجع إلى ضعف ثقافة الموسيقيين وقتئذ . بل عارضه الكثيرون من معاصريه في قبول هذه النسب الجديدة . فهل كانت هذه النسب جديدة حقاً ؟

قد تكون جديدة لظهورها لأول مرة في الموسيقى العملية في أوروبا ، وتسجيلها لأول مرة في مؤلفات تسارلينو الذي لم يدع أنه مبتكرها ، ولكن مما لا شك فيه أن أوروبا عرفت هذه الأبعاد في الموسيقى العملية حين انتقلت إليها في الدساتين الموضوعة على رقبة الآلات الوترية العربية كالعود والجيتار وأصناف الطناوير . لقد عرف العرب أبعاد هذا السلم قبل ذلك بعدة قرون ، وأسهب علماء الموسيقى العرب السابق ذكرهم في توضيح نسب هذه التجنيسات الصوتية واستعمالها عمليا في العزف والتوقيع بالآلات . فالفارابي الذي عاش في أواخر القرن التاسع إلى منتصف القرن العاشر للميلاد يرد في كتابه " الموسيقى الكبير " ص ٣٠٠ ما نصه : " ولنفصل منه مركب بعدى كل وثمان كل ، وكل تسع كل ، فيبقى البقية كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل . وهذا معناه بالأرقام النسب : ١٥/١٦، ٩/١٠، ٨/٩ وهي نسب التتراكورد الأسفل " الجذع " للسلم الكبير [الماجير] الأوروبي .

أما ابن سينا الذي عاش في أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر للميلاد يذكر في كتابه " الشفاء " ص ٥٤ الجنس الذي تتفق أبعاده مع الأعداد : ١٥-١٦-٢٠ . وهذا ما تترجم نسبة الترددية هكذا : ٩/١٠، ٨/٩، ٩/١٦ . وأخيرا هاهو صفى الدين عبد المؤمن الأرموي الذي عاش في القرن الثالث عشر للميلاد يذكر لهذا الجنس ستة أشكال ، إذ يقول في : " الرسالة الشرفية في النسب التأليفية " نسخة فوتوغرافية محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٤٨ فنون جميلة ص ٣٣ ما يأتي : " وإن فصلنا منه كلا وتسع كل ثم قسمنا الباقي إلى ثلاثة أقسام متساوية ترتبت أبعاده الثلاثة عن نسبة كل تسع وتسع كل ، ثم كل وثمان كل ، وكل جزء وجزء من خمسة عشر جزءا من كل ، وترتبست أصنافه الستة وأعدادها على هذا المثال :

الصنف الأول	٢٠	كل تسع كل	١٨	كل ثمن كل	١٦	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	١٥
الصنف الثاني	١٦٠	كل تسع كل	٤٤	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	١٣٥	كل وثمان كل	١٢٠
الصنف الثالث	٣٦	كل وثمان كل	٣٢	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	٣٠	كل وتسع كل	٢٧
الصنف الرابع	٤٨	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	٤٥	كل وثمان كل	٤٠	كل وتسع كل	٣٦
الصنف الخامس	١٨٠	كل وثمان كل	١٦٠	كل وتسع كل	١٤٤	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	١٣٥
الصنف السادس	٣٢	كل وجزء من خمسة عشر جزءا من كل	٣٠	كل وتسع كل	٢٧	كل وثمان كل	٢٤

انتهى قول صفى الدين .. أى أن لنا أن نختار لكل من الجذع والفرع ما نشاء من هذه الأصناف الستة ، الفاصل بينهما قدره بعد طنينى $8 \div 9$ لإكمال البعد الذى بالكل [الأكتاف $1 \div 2$] .

وهذا ما يتفق تماما مع نسب السلم الكبير [الماجير] الأوروبى ، وهو المعروف كما ذكرنا باسم السلم الطبيعى الهارمونى ، والذى يعتبر أساس كل السلام الغربية بما اشتق منه من قريبه الصغير [المينير] ، وما تفرع منهما بالتصوير .

أما عن تألف الأصوات وانسجامها وهو ما يعبر عنه الغربيون باسم التناغم أو " الهارمونى " Harmony فقد كان الأساس فى ذلك راجعا أيضا إلى ما سبقهم إليه العرب فى هذا الميدان ، ولعل فيما ذكره ابن سينا فى كتاب " النجاء " تحت عنوان " محاسن اللحن " ما يصنع أمام التاريخ صورة واضحة لمبادئ علم تعدد التصويت الذى وصف ابن سينا منع أنواعا مختلفة ، نجتزئ منها قوله : " وأما التركيب فإن يخلط بالنغمات الأصلية فى نقرة واحدة نغمة موافقة لها . وأفضل ذلك ما كان من الأبعاد الكبار ، وأفضله الذى بالكل ثم الذى بالأربع " .

ولئن اعتبر ابن سينا تعدد التصويت من محاسن اللحن لا من أساسياته فكذلك كان الشأن فى استخدام أوروبا لهذا النوع من تعدد التصويت إذ اعتبرته هى الأخرى فى بداية استخدامها له من محاسن اللحن .

إن الوقوف على مدى تأثير نظريات المسلمين الموسيقية على الغرب ، فأمر يمكن دراسته وتمحيصه حيث كان دائما مثارا لبعض الجدل ، لأن القاعدة فيما يتعلق بالعلوم المختلفة هى أن عدد المؤلفات العربية التى ترجمت إلى اللاتينية يعطى مؤشرا تقريبا لمدى الدين النقلي الذى يدين به الغرب لها . والحقيقة أنه فيما يتصل بالموسيقى فليس هناك سوى مؤلفين اثنين من المؤلفات العربية هما اللذان ترجما إلى اللاتينية ، وهذان الكتابان هما إحصاء العلوم De Scientiis للفارابى [٢٦٠-٣٣٩هـ / ٨٧٤-٩٥٠م] ، وأصل العلوم De Ortu Scientiarum والكتاب الأخير مماثل للأول ولكنه أقل منه قيمة ، وهو ينسب إلى نفس المؤلف أيضا ، وتظهر معظم المادة الموسيقية الموجودة فى هذين الكتابين مرة أخرى فى الفصل المتصل بالموسيقى المضمن فى كتاب " أقسام الفلسفة " ، كما أن عددا من المؤلفات اللاحقة التى اهتمت بالموسيقى على وجه الخصوص ، قد تضمنت اقتباسات من هذين المصنفين ، والحق أن كل الفصل الخاص بالموسيقى فى كتاب " إحصاء العلوم " ، قد تضمنه جيروم المورافى Jerome of Moravia [القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى] فى كتابه " عن الموسيقى " De Musica ، وذلك فى الفصل الخامس من الكتاب الذى جاء بعنوان : أقسام الموسيقى عند الفارابى De Divisions Musicae Secundum Alfarabium : ووردت اقتباسات أقل عن نفس المصدر ، فى رسالة " الموسيقى " المنسوبة إلى أرسطو [القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى] وفى كتاب " مبادئ الموسيقى الأربعة " Quatuor Principalia Musicae الذى ألفه سيمون تانستيدى Simon Tunstede توفى ١٣٦٩م . وتوجد أيضا إشارات

عابرة إلى كلا المصنفين إحصاء العلوم ، وأصل العلوم في " الكتاب الثالث " Opus Tertium الذي ألفه روجر بيكون Roger Bacon توفي ١٢٨٠م. لكن الإشارات التي وردت عن الفارابي في المؤلفات الفلسفية اللاحقة مثل كتاب " اللؤلؤة الفلسفية " Margarita Philosophica لمؤلفه جورج رايش G.Reisch نتجه على ما يبدو إلى تأكيد مكانة الفارابي بوصفه حجة في الموضوع ، أكثر مما تعبر عن معرفة بنظرياته ، والواقع أن كتابي الفارابي هذين لا يحتويان في الحقيقة على أهمية نظرية كبيرة ، وليس المبالغة القول أن إسهامهما الرئيسي يكمن في إعادة تأكيد التميز بين الموسيقى النظرية Musica Speculativa والموسيقى العملية Musica activa وهو أمر كان قد تم في العصور اليونانية الرومانية .

ويبدو أن تأثير ابن سينا على الغرب كان أضيق نطاقا ، إذ الحقيقة أن ابن سينا لم يكن معروفا في الغرب إلا بأنه صاحب القول المأثور بأن الغناء هو أحسن الأعمال التي يمكن القيام بها من بين كل التدريبات Inter omnia exercitia sanitatis cantare melius est وهو القول الذي رواه روجر بيكون في مؤلفه "الكتاب الثالث " ، وولتر اودينبتون Walter Odington حوالي ١٣٠٠م في كتابه " تأملات في الموسيقى " De Speculatione Musica ، وإلى جانب هذه الإشارة العابرة ، يمكننا أن نذكر فقط الكتاب الذي ألفه انجيلبرت Engelbert توفي ١٣٣١م " في الموسيقى " De Musica الذي يحتوي على تعريف للموسيقى الإنسانية Musica Humana ، وقد أورد فيه المؤلف اسم ابن سينا بوصفه حجة في الموضوع إلى جانب أرسطو وجالينوس والغزالي .

واستنادا إلى مثل هذه الشواهد ، فإنه قد يبدو منطقيا أن نفترض أن أيما من المؤلفات الموسيقية الأكثر أهمية التي صنقها الفارابي وابن سينا والكندي ، لم ينقل قط إلى أوروبا في العصور الوسطى ، وفي ضوء الاحترام الذي كان الأوروبيون يبدونه نحو هؤلاء الفلاسفة ، فإنه لا يخامرنا شك في أن أوروبا لو عرفت هذه المؤلفات لكانت قد عكفت على دراستها بعناية ، ولكان لها تأثير هام على التطور التالي الذي شهدته النظرية الموسيقية .

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الباحثين الغربيين أنكر فضل الحضارة العربية الإسلامية على الموسيقى والدور الذي لعبته في إبلاغها المرتبة التي بلغت في القرون الوسطى ، ومهدت لظهور الموسيقى الغربية منفصلة عنها ، وقد كسان الرأي القائل بإنكار فضل العرب هو السائد إلى وقت قريب وهدفه محاولة انتقاص الحضارة العربية في مجال له أثره البعيد في تقدير قيمة الشعوب وحضارتها وتمدنها .

رأي المنصفين من علماء أوروبا :

غير أن المنصفين من العلماء الأوروبيون قد اعترفوا بفضل العرب على الموسيقى وإيصالها الدرجة العالمية التي عرفت بها ، ومن أبرز هؤلاء الباحثين الدكتور آدموند كورايا لويس والدكتور هنري فارمر والأب كولنجات . أما الدكتور

هنري فارمر فقد أحرز عام ١٩١٤ إجازة الدكتوراه من جامعة جلاجسو ببحثه عن تاريخ الموسيقى العربية ، وهذا ما أتاح له كباحث في الأصول الموسيقية أن يصل إلى الحقيقة بالبحث المنهجي ، كما أن هذا البحث الطيب جعل من فارمر رائداً من رواد الدراسات الموسيقية الشرقية ومن أصحاب الرأي العلمي في المجال .. الرأي الذي يعتمد على الفحص والدراسة والتتقيب ومن هنا كان رأيه أنه إذا كان من الشائع المسلم به أن أوروبا مدينة للشرق بأنواع كثيرة من آلاتها الموسيقية ، فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن الشرق الإسلامي أثر تأثيراً عميقاً في نظرية الموسيقى العربية ، وأن معظم الكتب المؤلفة باللاتينية في العصور الوسطى قد وضع كتابها نصوصهم وآراءهم على أساس النصوص العربية .

وقد اعترف فارمر بأن علماء العرب لم يأخذوا بآراء من سبقوهم إلا بعد أن تثبتوا منها علمياً ، وأن ابن سينا والفارابي وغيرهما من علماء المسلمين قد زادوا على الموسيقى اليونانية وأدخلوا تحسينات واضحة ، وقال أن كتب الفارابي لا تقل عن الكتب اليونانية الموسيقية ، وأثبت أن العرب أجادوا في بحوث التموجات الكرية للصوت ، وأن زرياب العربي زاد وتراً خامساً بعد هجرته إلى الأندلس ، وكان للعود أربعة أوتار على الصفة القديمة ، وأن العرب أضافوا آلات جديدة ، فقد ابتكر الفارابي الآلة المعروفة بالقانون ، وهو أول من ركبها هذا التركيب الذي لا تزال عليه حتى الآن ، وهو الذي اصطنع آلة مؤلفة من عيدان يركبها ويضرب عليها نغماً ، ثم يعيد تركيبها فيضرب عليها نغماً آخر ، وتختلف أنغامها مراراً باختلاف تركيبها .

وأشار إلى أن للعرب مؤلفات في الموسيقى بلغوا فيها الذروة ، وكانت ولا تزال من المصادر المفيدة جداً في تاريخ الموسيقى وتطورها ، واعتبر " مروج الذهب " للمسعودي و " الأغاني " للأصفهاني من أكثر الكتب بحثاً وكتابة عن اشتغال المسلمين والعرب بالموسيقى ، ويرجح فارمر أن الكندي هو أول من كتب نظرية الموسيقى ، وأشار إلى كتاب الإيقاعات للفارابي ، وكتاب الموسيقى لثابت بن قرة ، ورسالة في النغم لابن سينا وله رسالة الفن الثامن في كتاب الشفاء .

وقد ترجم فارمر عدداً من المؤلفات العربية في الموسيقى من بينها مؤلف مغربي قديم ، وقد طبع كتابه عن الموسيقى العربية عام ١٩٢٩ وقدّم إلى مصر حيث حضر مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ .

❖ أما الدكتور أدموند وكورايا لويس فقد كشف عن حقيقة أمن بها ودافع عنها في عدد من مؤلفاته ، وهي أن الموسيقى العربية هي أم الموسيقى الأسبانية وأن أسبانيا هي أم الموسيقى العالمية وكفى .

❖ وأعلن المستشرق خوليان ويبارا أن موسيقى القرون الوسطى ترجع إلى أصل عربي وقال : إذا نحن احتجنا إلى البحث في الموسيقى الكلاسيك Classique لجأنا إلى الموسيقى العربية واتخذناها سنداً ، وقد أقسام الشواهد وقدم الأدلة على ما ذهب إليه في كتابيه

La Musica de Las Conligas .

La Musica Andaluza .

وعنده أن الموسيقى قديمة العهد وقد رافقت النشوء الإنساني لأنها مظهر من مظاهر الحالات النفسية ، وقبل دخول العرب أسبانيا لم تكن هناك سوى الموسيقى المدعوة (Ficta) وهي مجموعة ألحان كنسية مأخوذة من اليونان . وكان القسس يحرصون عليها جد الحرص ، فلما جاء العرب وازدهرت حضارتهم توجت أنغام الزجل والحجاز في أفق أسبانيا ، ولم تلبث أن اتصلت بها الموسيقى الشعبية واكتسبت منها روحا جديدة ، فنشأت من ذلك الموسيقى الأسبانية ونحن ندعوها الموسيقى العربية ، ويقول : أن الموسيقى الغربية مدينة بسلمها إلى مغن بالأندلس اسمه عربي (Orakia) وهو مغنى أندلسي كان يتغنى بأزجال يكثر فيها كلمة [قلبي] ولو قيست مقاطع هذه الأزجال لكادت تكون :

لور ره مي فا سو لا سي

ولم تكن للموسيقى العربية رسوم خطية (Notes) ولكنها كانت ذات روابط وضوابط ، وقد كانت عند العرب علما رياضيا ، كما هي اليوم عندنا ، وقد أفاض " الفارابي " العلامة العربي المشهور في شرح قواعدها ، وعنه أخذ المشتغلون بالموسيقى الغربية ، ولو كانت الموسيقى العربية خلوا من النظام الفني ما استطاعت أن تخلف لأوروبا هذه الموسيقى التي تتمتع بها الآن .

وغال أحموندو كورايا لويس : أن الموسيقى العربية سبع مراتب ولكل مرتبة سبع درجات فمثلا :

الأولى : يكاه . غيران . عراق . رست . نوگاه . سيگاه . جهارگاه .
الثانية : برح النوى . الحسينى . الأوج . الماهور . المحير . البرزك .
الماهوران .

ثم تسأل : ماذا أخفاه من هذه الأوضاع ؟

وأجاب : اقتبسنا كل قواعدها على وجه التقريب ، ونعرف بها (Gammes) مقاسات الأبعاد بين كل برج وضبطها ، وعدد الاهتزازات ، وتقسيم الألحان وافتراقها ورجوعها بحيث ترى أن كل لحن ينتهى في برجته ، ثم قلب للحن والقرار .

زد على ذلك أن التقسيمات التي نوعها الفارابي ووضع لها أسماء منها : النجاح الأعظم . الصباح الأعظم . الكمال الأعظم . نجدها في الموسيقى الغربية واتصال المراتب بعضها ببعض في الجواب والقرار ، وعنده أن الموسيقى العربية هي أوسع وأغنى من الموسيقى الغربية ، لولا أن لها ميزة اجتماع الألحان الكثيرة في وقت واحد . فالموسيقى العربية هي ألطف روحا وأشد استثارة للشعور النفسى ، وأؤكد لك أنها بلغت في عهدي خلفاء بغداد وازدهار الأندلس أقصى حدود الإبداع ، فقد كان كبار المغنين يضحكون الناس ويبكونهم فجأة ، وكانت الآلات

تجيب بين أيدي العازفين إلى مثل هذا التحول الغريب ، بل قام بين أولئك المغنيين من كان يميز بين مئات الأوتار وعشرات العازفات نغما نشارا فيقول يا فلانة أصلحى الوتر الفلاني من عودك .

وأشار الأب كولنجات أستاذ الموسيقى الشرقية في آسيا في محاضرة له بالجمعية الجغرافية بالقاهرة [مايو ١٩١٥] إلى أن الموسيقى الإفرنجية افترقت عن الموسيقى العربية في القرن الحادي عشر فاتجهت الموسيقى العربية في طريق الشجو واتجهت الموسيقى الإفرنجية في طريق المجانسة .

وفي كتاب جديد لدوجلاس مور أستاذ الموسيقى في جامعة كولومبيا [من الأنشودة إلى الموسيقى العصرية] أورد عن فارمر أن العرب سبقوا الأوروبيون إلى نوع من الهرمونية يسمونه [التركيب] ويعنون به توقيع النغمة الواحدة من عدة طبقات في وقت واحد وهو غير الهرمونية كما تفهم اليوم ، كما أشار إلى أن أبناء أوروبا تعلموا الأنغام على أساتذة من العرب ، ونقلوا أسماء بعض الآلات بالفاظها العربية وبقي بعضها إلى اليوم .

وقد جرت مساجلات عديدة حول التفاضل بين الموسيقى العربية والغربية ، واتهمت الموسيقى العربية بالضعف الفني والاضطراب والقصور ، وقد واجه كثير من الباحثين هذه الحملة المفرضة التي هي إحدى حملات التغريب والغزو الثقافي .

وجملة الحقائق في التفاضل بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية هي:
أولا : الموسيقى العربية تجري في سبع نغمات أساسية (هي ألوان الطيف) يتفرع منها ما يزيد عن السبعين نغمة ، بينما الموسيقى الغربية تسجن الصوت في مقام ونصف مقام أعلى وأدنى لا يستوعب ربع الصوت وثمانه بل و $16 \div 1$ منه .
ومن هنا يظهر أيهما أصدق تعبيراً للعاطفة وأدق تصويراً للمشاعر .

ثانيا : الموسيقى الغربية رست على الطباق والمطاوعة ، وهي بهذا تكبت النبرات الدقيقة وتكتفي بنغمات معدودة .

أما الموسيقى العربية فإن كان ينقصها الطباق لعدم ملاءمته لحريتها فهي لا تزال أغنى بأوزانها ونغماتها من الموسيقى الغربية الغنية بالصخب الفتيحة بالتنوع .

ثالثا : الطباق ليس من روح الطبيعة ، بل من وضع فناني الغرب الذين لم يهتدوا إلى الوحدة المليئة بالتنوع فاخترعوا موسيقى مبنية على المطاوعة .

رابعا : الفن الغربي على ما بذل فيه من جهود لا يركز على أساس من الموسيقى الطبيعية التي تتجلى في الإنشاد العربي المنفرد .

أسبانيا أكبر معابر الحضارة العربية إلى أوروبا

كانت أسبانيا أكبر معابر الحضارة العربية الإسلامية إلى أوروبا ، بجانب صقلية وجنوب إيطاليا . وقد كتبت أسبانيا العربية صفحة من أروع صفحات التاريخ الحضارى والعقلى لأوروبا فى العصور الوسطى ، والتي امتد حكم المسلمين لها من عام [٩٠٢م إلى ١٠٩١م] ، فقد تعارف المؤرخون على أن القرون الوسطى هى فترة ظلام وانحطاط سبقت حركة النهضة الأوروبية ، ويحددون وقتها من عام [٤٧٦ إلى ١٤٥٣م] من سقوط روما إلى سقوط القسطنطينية ، ولقد كانت الشعوب المتكلمة باللغة العربية فيما بين منتصف القرن الثامن وأوائل القرن الثالث عشر هم حملة شعلة الثقافة والمدنية واليقظة الفكرية بظهور الإسلام فى ربوع العالم أجمع ، وفوق هذا فإنهم كانوا الوسيلة التى ترجمت الفلسفة والعلوم الطبية والرياضية والفلكية القديمة ، وأضافت إليها ثم نقلتها فكانت أساس النهضة فى أوروبا الغربية ، ولقد ساهمت فى كل هذا أسبانيا العربية بنصيب وافر ، ولقد اتسع نطاق اليقظة العربية وامتد حتى بلغ الصين شرقاً والأندلس غرباً وزحف على أوروبا وكاد أن يطوقها .

وقد أثرت الأندلس فى العالم الأوروبى بعلومها وفنونها أكثر مما أثر المشوق ، لأنها تتوسط أوروبا ، ولأنه كان يقصدها كثير من طلاب العلم والمعرفة الأوربيين ، فيتقنون على العرب ، ويتعلمون منهم ، ويشاهدون تقاليدهم ، ويقلدونهم فى بلادهم . وكان كثير من اليهود يتعلمون العربية والعلوم والآداب وينقلونها إلى أوساط أخرى ، ولأن الأندلسيين غزوا جنوب فرنسا وفتحوه إلى بلدة " بواتييه " والأفكار سريعة الانتقال بسرعة البرق ، فلو قلنا أن الحضارة الأوروبية تغذت ونمت من أكتاف الحضارة العربية وخاصة الأندلس ، لم نكن بعيدين عن الصواب .

والكثير من كتب المؤرخين الأوربيين تؤكد فى متن صفحاتها أن التواصل الحضارى بدايته ميادين الحضارة الإسلامية ، وأن أصول الثقافة والعلوم والفنون مستمدة من العرب ، فى اللاهوت وفى القصص ، وفى الطبيعة والكيمياء وفى الرياضة والهندسة فى العمارة والفنون التطبيقية والموسيقى والغناء ، وغير ذلك ، والعصبية الأوروبية لا تحول كثيراً بين الاعتراف بالحق ، لأن التاريخ من طبيعة منهجه أنه كفى بكشف الحقيقة .

ولسنا نحن الذين نقول هذا ، بل يقوله الكتاب والمؤرخون الغربيون المنصفون ، فالمؤرخ سيبديو يقول فى كتابه " تاريخ العرب " : لقد كان العرب وحدهم ممثلى الحضارة فى " القرون الوسطى " فدحروا توحش أوروبا التى زلزلتها غارات أمم الشمال ، ولم يشتعل النور فى أوروبا إلا بعد ثمانية قرون عندما ظهر العرب .

ويقول " بريس دافن " فى كتابه " الفن العربى " : أنه بعد سقوط الدولة الرومانية لم يكن هناك شعب يستحق أن يعرف غير الشعب العربى ، وذلك أولاً

لكثرة فطاحل الرجال الذين أخرجهم هذا الشعب العظيم ، وثانياً لما أحدثته فنون هذا الشعب وعلومه من التقدم العجيب في العالم مدة قرون عديدة .

ويقول الدكتور لويجي رينالدي " قام العرب في ظلمات بربرية القرون الوسطى بإعادة نور الحضارة والمدنية الذي كان قد انطفأ في جميع بلاد الغرب والشرق حتى القسطنطينية . حقا أن حضارة واسعة النفوذ والسلطان سادت قبل ظهور الإسلام بعض عصور أوروبا ، وعمت معظم أرجائها حتى وصلت إلى شمال إنجلترا ، ألا وهي الحضارة الرومانية التي انبثقت في جنوبي أوروبا ، إلا أنها كانت عبارة عن قوة جبارة تهدف إلى الفتح والاستعمار ، وكانت تعنى بالزخرفة والبناء والاستثمار والتجارة أكثر من عنايتها بالتمدين والثقافة والتعليم .

اعترف بذلك المؤرخ الفرنسي "سينيه بوس" فقال : كان الرومانيون سواء في المشرق أو الغرب فاتحين مستعمرين يتجهون إلى التوسع الخارجي ولا يفكرون إلا في إقامة الأبنية الضخمة والملاعب الواسعة لإظهار قوتهم وعظمتهم للأمم الواقعة تحت استعمارهم ، وبدأت روما تضم إليها العديد من المدن الإيطالية مما مكنها من إقامة الإمبراطورية الرومانية التي تخضع لحكم مركزي ، واتسع نطاق الاحتكاك الخارجي ، واضطرت إلى التعامل مع كثير من الشعوب والأجانب المقيمين فيها ، فكان من الضروري تشييد مبادئ وأحكام تحدد علاقات المواطنين الرومان بالأجانب ، ومن ثم إدارة شئون الإمبراطورية المترامية الأطراف ، وكان من أهم مشاريعهم العملية البحث عن منابع المياه لتنظيم وسائل الري لأجل استثمار الأرض وكسب المغنم لأنفسهم من وراء ذلك ، ولكن عندما نريد أن نبحث في النواحي الأخرى التي يجب أن تستفيد الشعوب المستعمرة منها كالنمو الاجتماعي والارتقاء العلمي والأخلاقي ، فلا نجد لكل هذا سوى الآثار التي تكاد لا تذكر ، الأمر الذي أعطانا فكرة أكيدة بأن الحضارة الرومانية أقيمت لأجل الرومان أنفسهم ولأجل أن تنتهي بيد الرومانيين أنفسهم ، فهي في هذه الحالة ليست حضارة عالمية ، بل هي حضارة ترعرعت في أحضان الأباطرة والقواد الرومان الجبابرة .

وثمة حضارة أخرى ظهرت في الجنوب الشرقي من أوروبا قبل ظهور الإسلام ، ألا وهي الحضارة اليونانية بتقلها وعظمتها وإسهاماتها الضخمة في ميدان الفكر الإنساني ، إلا أن هذه الحضارة أيضاً لم تكن إلا عبارة عن جامعة يونانية تلقن الشعب الإغريقي العلوم الفلسفية التي تحتاج إلى عقول مؤهلة من قبل لتلقفها وتفهم مراميها ، فهي تبهر العقول بالأفكار والنظريات التي تحاول الكشف عن جوانب الطبيعة وقوانينها وعللها ، وبعضها يستكشف كنه المعرفة وطبيعتها ومسالكها وحدودها ، ولذا عجزت عن أن تصل إلى شعوب أوروبا ، كما عجزت شعوب هذه القارة عن هضم الحضارة اليونانية وإدراك أهدافها الحضارية الواسعة .

وهكذا نجد أن الشعوب الأوروبية لم تستفد من الحضارة اليونانية رغم أنها كانت أرقى الحضارات من النواحي العلمية والفلسفية ، والتي فتحت الباب على مصراعيه أمام الأفكار السياسية والأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والرياضية وغيرها ، إذ أنها ظهرت في أفق بعيد عن صميم أوروبا ، وكانت في

مستواها الراقى تترفع كثيراً عن وجود أى تشابه أو تمهيد يقربها من العقلية المتأخرة السائدة فى أرجاء أوروبا ، تلك العقلية التى أفسدتها فروسية العصور الوسطى . ولذا كان الطريق فى أوروبا ممهداً لانتشار الحضارة العربية الإسلامية ، ووجد الأوروبيون فى حضارة العرب ما يناسب حاجاتهم ويسد الفراغ الموجود ، وكانت الحضارة العربية لها من المرونة والواقعية ما يجعلها تناسب الشعوب الأوروبية على اختلاف بلادها وأجناسها وثقافتهم .

بل كان العرب هم وسيلة نقل معالم الحضارة اليونانية إلى أوروبا . فيقول المفكر "راندل" فى كتابه "تكوين العقل الحديث" : أنقذ العرب من العالم شيئاً كان أرسطو بالرغم من عبقريته عاجزاً كل العجز عنه وهو العلم الرياضى والآلى ، وأخذ العرب من العالم اليونانى المعرفة الرياضية والطبية التى أحقرها الرومانيون ونبذها المسيحيون ، وراحوا يعملون بصبر وجهد فى ذلك الطريق الذى ازدهر اليونان فى أوج عظمتهم ، وبنوا فى القرن العاشر فى أسبانيا حضارة لم يكن العلم فيها مجرد براعة فحسب ، بل كان علماً يخدم التقدم الحضارى والفنون والصناعات الضرورية للحياة العملية ، وقد بلغت الحضارة العربية ذروتها بالأندلس فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى ، عندما أصبحت قرطبة من أعظم مدن ذلك العصر ، حيث كان أهلها يستطيعون المشى فى شوارعها ليلاً فى ضوء المصابيح العامة ، فى حين ظلت مدينة لندن سبعة قرون بعد ذلك لا يوجد فى طرقاتها مصباح واحد يضئ ليلاً.

ويرى المؤرخ "فيشر" فى كتابه "أوروبا فى العصور الوسطى" : أن احتلال اللاتين للقسطنطينية وغيرها لم يؤد إلى شئ من النهضة فى ميادين العلوم ، وأن مخطوطات يونانية واحدة لم يصل إلى غرب أوروبا إلا عن طريق الترجمة العربية ، والفضل لمدرسة المأمون الضخمة فى هذا المجال ، على أن شعاعاً من تلك النور العظيم أتخذ سبيله إلى أوروبا فى القرن ١٣م لا عن طريق اللاتين أو البيزنطيين أنفسهم ، بل عن طريق المسلمين أصحاب أسبانيا الإسلامية .

وصف المؤرخ كرد على حالة أوروبا فى وقت ازدهار الحضارة العربية فكان مما قال : فى القرون التى كانت فيها العرب تتعم بإنتاج العقل والمال ، وتأخذ من مسرات الحياة بأوفر نصيب ، وبهاب سطوتها البدو والحضر ، وتؤلف أمة متحضرة وحكومات ناهضة ، كان الغربيون فى حالة من التوحش والجهل ، لا يعرفون الترف ، ولا يتنوقون عيش الرفاهية ، لا أمن ، ولا إدارة ، ولا ملكوك يعرفون واجبهم فى إقامة العدل وتوطيد الأمن ، وهم فى كل أحوالهم إلى الحياة البدائية أقرب منهم إلى حياة المدن والحضارة .

وكانت أوروبا فى ذلك العهد غاصة بالغابات الكثيفة ، متأخرة فى زراعتها ، تسودها المستنقعات ، وما ينتج عنها من أوبئة ، وكانت البيوت فى باريس ولندن تُبنى من الخشب والطين المعجون بالقش والقصب ، ولم يكن فيها منافذ ، وكان العالم القديم يقسمه فى القرن الحادى عشر حضارتان : فى الغرب مدن فقيرة صغيرة ، وأكواخ فلاحين ، وقلاع لا هندسة لها ، وممالك مضطربة دائماً

بالحروب ، وفي الشرق مدن القسطنطينية والقاهرة ودمشق وبغداد ، بما فيها من مساجد وقصور وقلاع ومدارس ومصانع وأسواق وحدائق .

وبينما كان شارلمان أعظم ملوك أوروبا ، وصاحب فرنسا وجرمانيا وشمالى إيطاليا ، وهو معاصر للخليفة العباسى هارون الرشيد ، أقرب إلى الأمية منه إلى النور ، كانت كتب الفلسفة والعلوم والأدب يتنافس فيها علماء العرب فى بغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة ، وتترجم للمنصور العباسى الكتب من اللغات الأجنبية إلى العربية ، ويعقد الخلفاء مجالس العلم والثقافة .

وحاول شارلمان أن يتعلم ويتقن الآداب ، فلم يصب إلا نجاحاً محدوداً ، وكانت الآداب فى حالة متأخرة ، والكتابات الرسمية باللغة اللاتينية البربرية السقيمة والتي يصعب فهمها ، ولا يمتاز نبلاء القرون الوسطى بتعلمهم وتهذيبهم عن الفلاحين ، وكان معظمهم يجهلون القراءة ، ولا هم لهم سوى الشراب والطعام والصيد والحرب ، وهم فى العادة جفاة غلاظ شداد ، وذكر " القزوينى " أن تجاراً من العرب ذهبوا إلى [شلسويق] ، وهى الدانمرك الحالية ، لاستحضار العنبر ، فوصفوا أهلها بأنهم وحوش عراة يسترون عوراتهم بقطع من الجلود .

وكان الغربيون خلال العصور الوسطى يترامى إليهم عن طريق الأندلس وصقلية وإيطاليا ، وعن طريق الصليبيين ، ما تم فى أمصار العرب والمسلمين من الرقى ، فتصبو نفوسهم إلى تحقيق مثله أو بعضه فى ربوعهم ، وأنسى لهم ذلك وسلطة رجال الدين عندهم تناولت فروع الحياة ، وفرسانهم وملوكهم لا يعرفون سوى الحرب والتدمير ، تغلب الفظاعة على أعمالهم ، وما زالت حضارتهم فى طور البداءة ، وكلما حفزها حافظ عادت أدراجها بعوامل النقيض المغروسة فيها .

ويرى " لوبون " أن العرب وإن كانوا قد اعتمدوا فى بداية تاريخهم الحضارى على معارف اليونان واللاتين القديمة ، إلا أن العرب وصلوا بجهدهم ومثابرتهم إلى طريق الإبداع والنشاط ، وقد أضافوا شروحا لكل المعارف اليونانية وفسروا الكثير من القضايا بأراء وعقول لم يسبقهم إليها أحد ، وأدركوا أن التجربة والبحث بجانب التأمل والفكر ضرورة ، ووضعوا لأنفسهم منهجا تجريبيا عربيا ، وأنشأ العرب بسرعة حضارة جديدة كثيرة الاختلاف عن الحضارات التى ظهرت قبلها ، وتمكنوا من حمل راية العلوم والآداب والفنون .

ومن أبرز المفكرين الذين تحدثوا عن أثر الحضارة العربية الإسلامية فى حضارة أوروبا ، " جوستاف لوبون " فى كتابه القيم " حضارة العرب " ، أنصف فيه العرب وسلط الأضواء على الأسس العربية للحضارة الأوروبية الحديثة .

ومن آراءه فى هذا الصدد قوله : كان تأثير العرب على الغرب عظيماً ، وإليهم يرجع الفضل فى حضارة أوروبا ، ولم يكن نفوذهم فى الغرب أقل مما كان فى الشرق ، ولا يتأتى للمرء معرفة التأثير العظيم الذى أثره العرب فى الغرب ، إلا إذا تصور حالة أوروبا فى الزمن الذى دخلت فيه الحضارة العربية ، وإذا رجعنا إلى القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، يوم كانت الحضارة العربية فى أسبانيا

زاهرة ، نرى أن المراكز العلمية الوحيدة في الغرب كانت عبارة عن مجموعة أبراج يسكنها بشر نصف متوحشين يفاخرون بأنهم أميئون ، وظل عهد الجهالة في أوروبا ، ولم تبدأ الرغبة في العلم إلا في القرن الثاني عشر ، عندما شعرت بعض العقول المستنيرة قليلا بالحاجة إلى الخلاص من الجهل ، فطرقوا أبواب العرب يستهدونهم ما يحتاجون إليه ، لأنهم كانوا وحدهم سادة العلم في ذلك العهد ، ولم يدخل العلم أوروبا في الحروب الصليبية فقط ، بل دخل بواسطة الأندلس وصقلية وإيطاليا ، وفي سنة ١١٣٠م أنشئت مدرسة للترجمة في طليطلة ، أخذت تترجم إلى اللاتينية أشهر مؤلفي العرب ، وعظم نجاح هذه الترجمات ، وعرف الغرب عالما جديدا ، ولم تفتقر الحركة في هذا السبيل خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر . فإلى العرب وحدهم لا إلى رهبان القرون الوسطى ممن كانوا يجهلون اللغة اليونانية يرجع الفضل ، والعالم مدين لهم إلى أبد الدهر . ويؤكد لوبون أيضا أن الحضارة العربية لم تدخل إلى أوروبا نتيجة الحروب الصليبية كما هو الرأي الشائع ، بل دلت عن طريق الأندلس وصقلية وإيطاليا .

وقارن لوبون بين أسبانيا العربية وسائر أرجاء أوروبا فيقول : تمتعت أسبانيا بحضارة سامية بفضل العرب ، بينما كانت بقية أوروبا غارقة في ظلام وتأخر ، ولو سار الغرب تحت راية العرب لتسامت منزلته ، ولو رقت أخلاق أهلها مما وقعوا في الحروب الدينية ومذبحة سان بارتلمي ومحاكم التفتيش وكل ما شاكل ذلك من المصائب التي أغرقت أوروبا بالدماء عدة قرون ، وما عرف المسلمون ما يشبهها في أرضهم .

وأعترف المؤرخ " رينو " في كتابه "تاريخ غزوات العرب" بفضل العرب على حضارات أوروبا فقال : أن النهضة الحقيقية في أوروبا لم تبدأ إلا منذ القرن الثاني عشر حيث أفاق الفرنسيون والإنجليز والألمان من رقبتهم ، ونفضوا عنهم غمار الخمول ، ووجدوا ضرورة الاشتراك في الحضارة العربية ، فأخذ المسيحيون في فرنسا وما جاورها يتجهون إلى أسبانيا لترجمة الكتب العربية ، وأصبح العرب الأمثلة العليا للشجاعة والشهامة وعزة النفس ومكارم الأخلاق .

وقال " جورج سارتون " في كتابه "تاريخ العلم" : أن ما أتت به الحضارة العربية في باب العلم ، ولا سيما العلوم وتطبيقها أعظم بكثير مما أتت به في هذا السبيل الدولة البيزنطية . إذ أن الحضارة البيزنطية لم تأت بفكر جديد .

وأشاد المفكران " لافيس " و " رامبو " في كتابهما "التاريخ العام" بالحضارة العربية وأثارها فقالا : إذا وجب أن ينكر لكل واحد قسطه من العمل ، لا يسع المنصف أن ينكر أن قسط العرب منه كان أعظم من قسط غيرهم ، فلم يكونوا واسطة نقلت إلى الشعوب المتأخرة في أفريقيا وآسيا وأوروبا اللاتينية معارف الشرق الأدنى والأقصى وصناعاته واختراعاته ، بل أحسنوا استخدام المواد المبعثرة التي كانوا يلتقطونها من كل مكان ، ومن مجموع هذه المواد المختلفة التي صبت فتمازجت نماجا متجانسا ، أبدعوا حضارة حية مطبوعة بطابع قرائنهم وعقولهم ، وهي ذات وحدة خاصة وصفات قائمة .

صور ورسوم إيضاحية

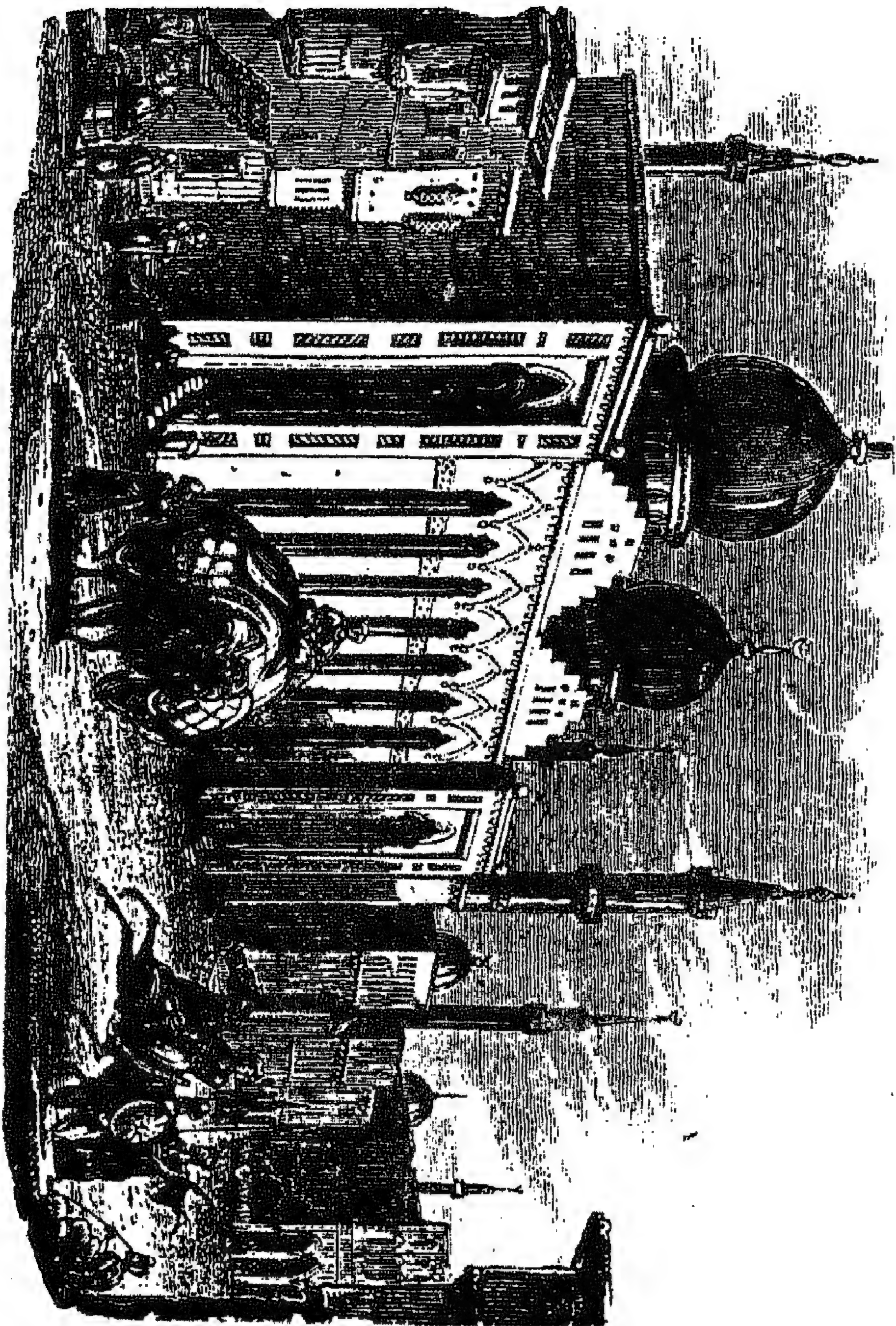
هذه الصور والرسوم توضح بعض الجوانب المعمارية والزخرفية في العمارة الإسلامية "أم الفنون" التي أثرت في العمارة الأوروبية، لا سيما المآذن والقباب والشرفات والأعمدة والشبابيك والمقرنصات والمنابر والمحاريب والأبواب المكففة، وصناديق حفظ كتاب الله، وبعض التفاصيل من زخارف الأعمدة والجص والمرمر والرخام الأندلسية، والكتابات المصحفية، وعلى جدران المساجد، ونماذج من الخط الكوفي بأنواعه، والثلاث والفارسي والديواني، وتضافر الكتابات والزخارف في قصور الحمراء بالأسلوب الإبداعي مع نماذج بسيطة ومحدودة لزخرفة التوريق والزخارف الهندسية المتضافرة إبان الحضارة العربية الإسلامية بالأندلس.

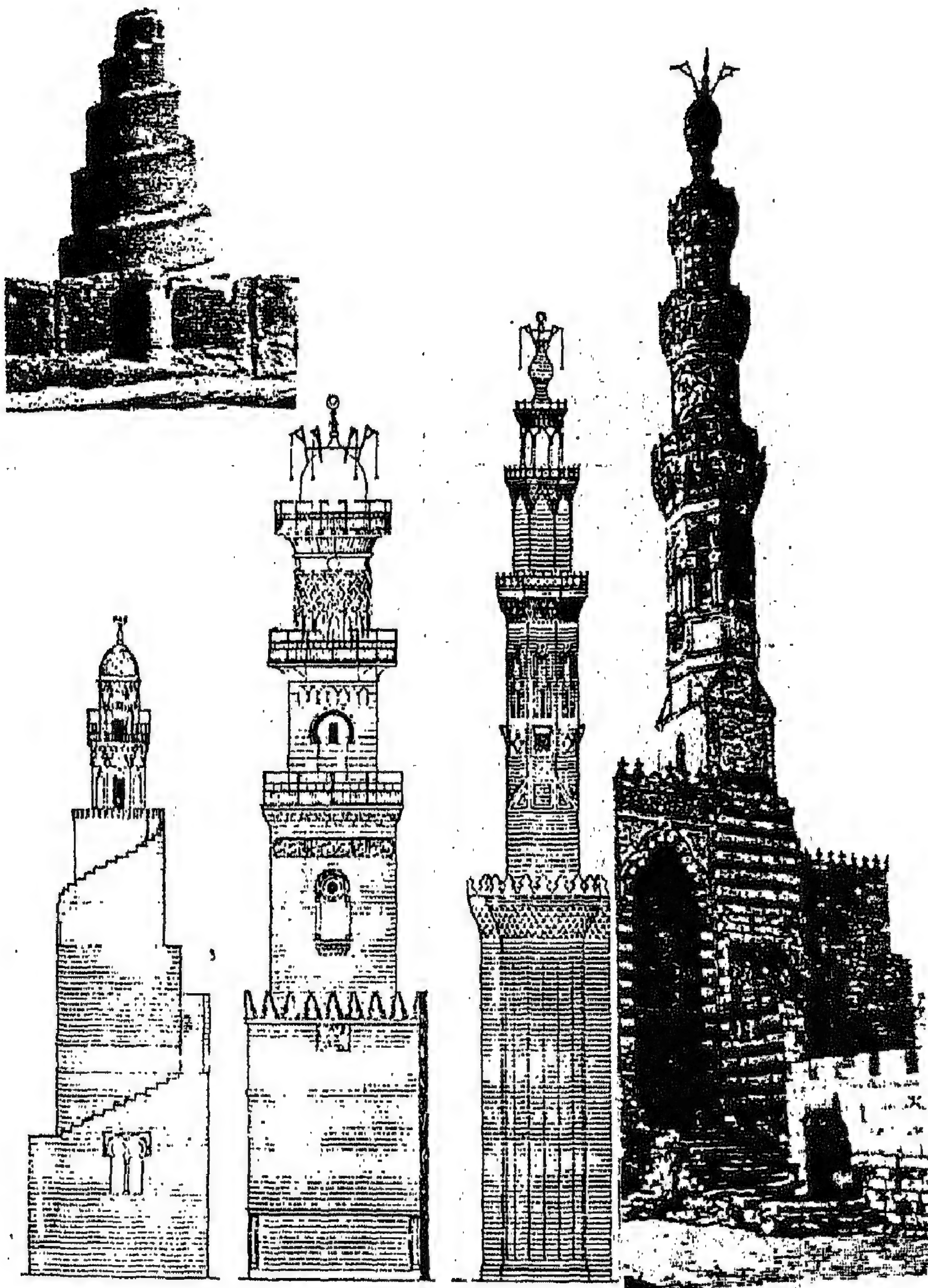
وكيف أكثر الفنان المسلم من رسم الزخارف النباتية في علاقات التكرار والتقابل والتناظر والتداخل، والأطباق النجمية التي استخدمت بكثرة في المحاريب والسقوف. والأشرطة والأفاريز الهندسية المجدولة لزخرفة الأسطح الخشبية والرخامية والمعدنية. وكيف تفوق الفنان الأندلسي في صناعة علب العاج المزخرفة بالحفر الغائر، وكيف صنع قناديل وكؤوس الزجاج الملون والمزخرف بالآيات القرآنية وصناعة الصناديق من العاج، وصناعة الحلوى وسك النقود وصناعة الأسلحة والدروع والخوذ والبلط والسيوف والحراب، وصناعة الأواني النحاسية البديعة، وصناعة الخزف والنسيج، والتصوير في الكتب والمخطوطات بالأسلوب الإسلامي.

وهذه النماذج هي أمثلة بسيطة متواضعة للإيضاح .. لأن كل منها يتطلب مجلدا ضخما إذا رغبنا الاستزادة والتعمق. وأغلب هذه الرسوم من المراجع المذكورة في آخر الكتاب.

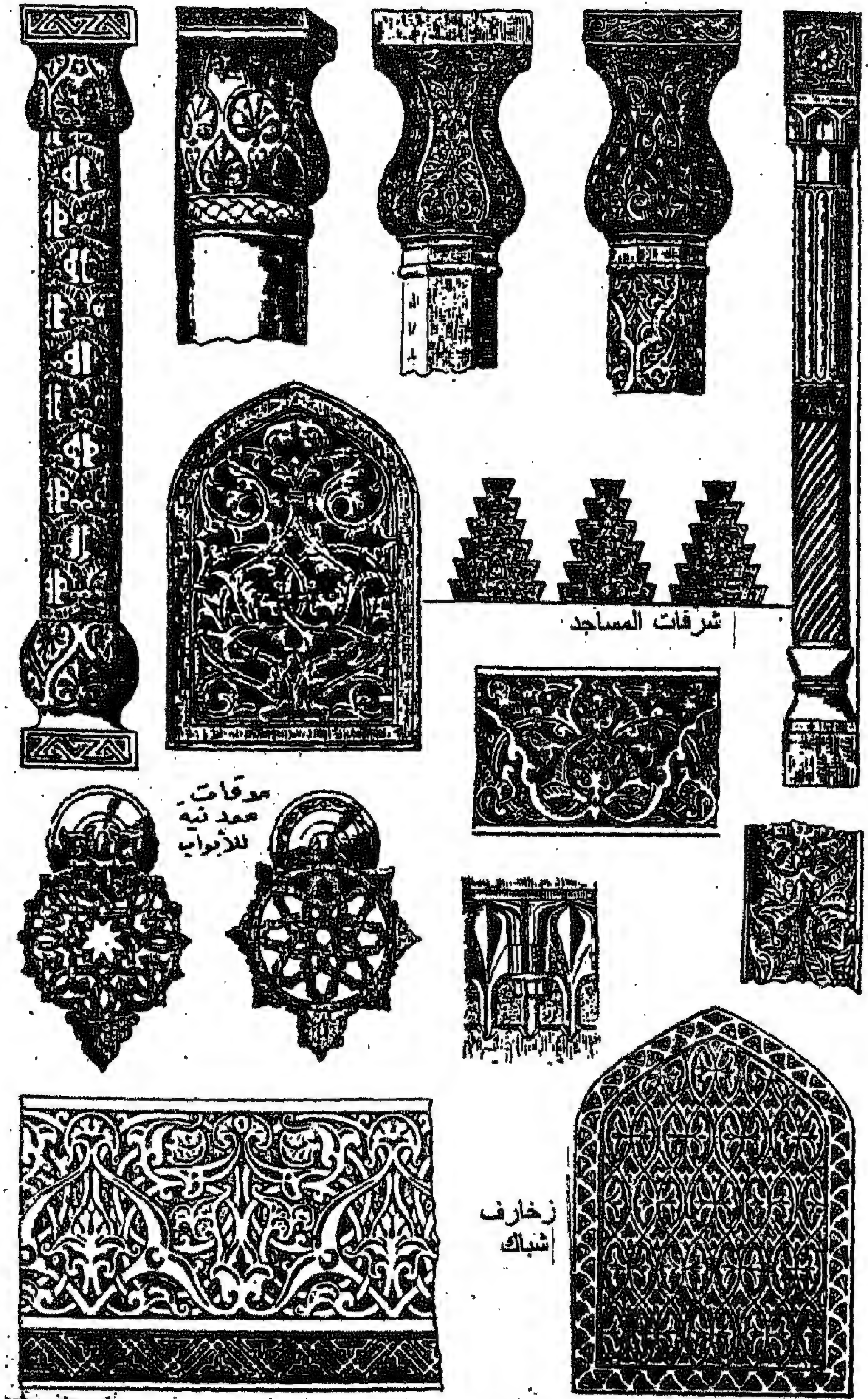
والله ولي التوفيق

رسم باليد لأحد مساحد بغداد في القرن الثامن عشر ١٢٥٠ هـ وقد ظهرت
بوضوح دلائل المتعلمة في البناء والتشييد ليوت الله ابتغاء مرضاته .

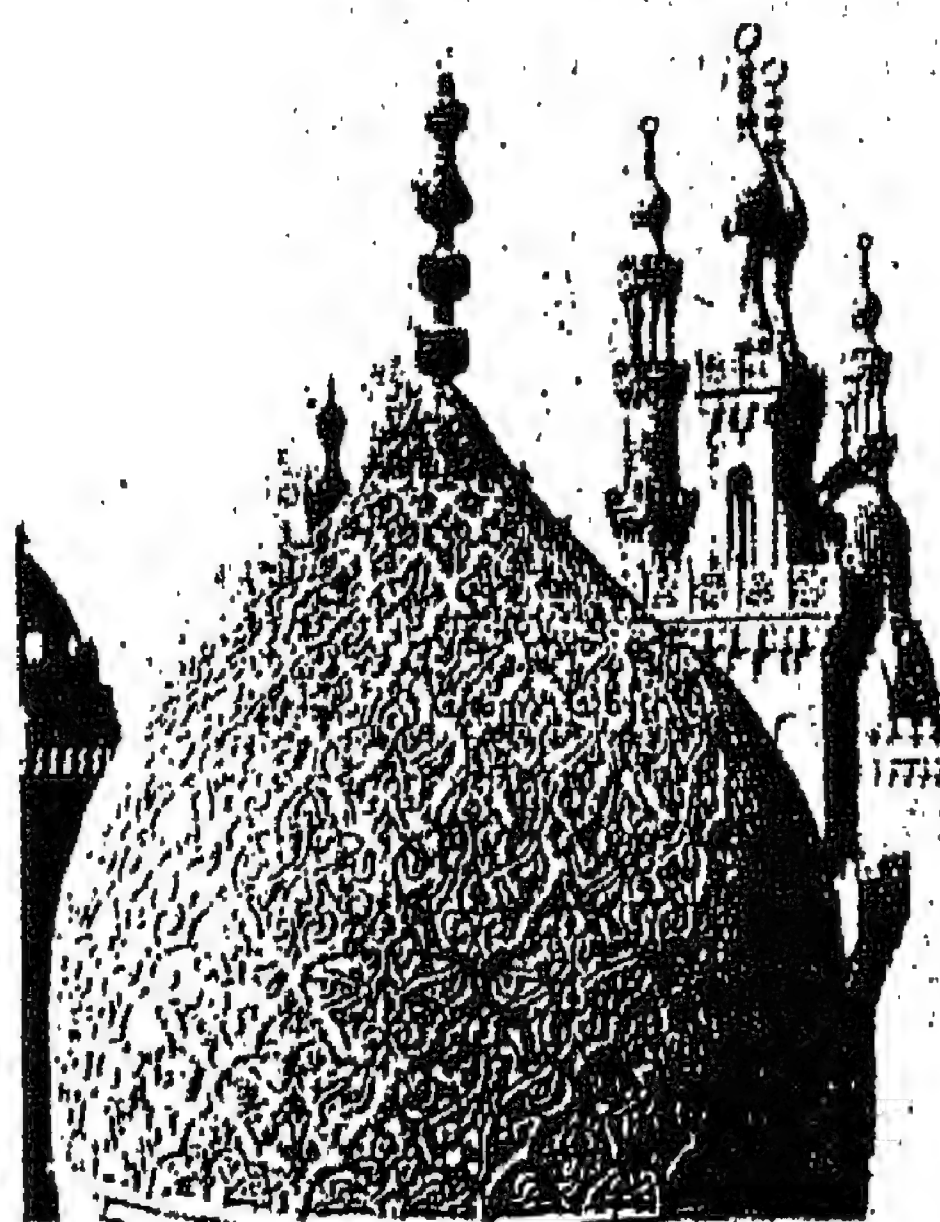
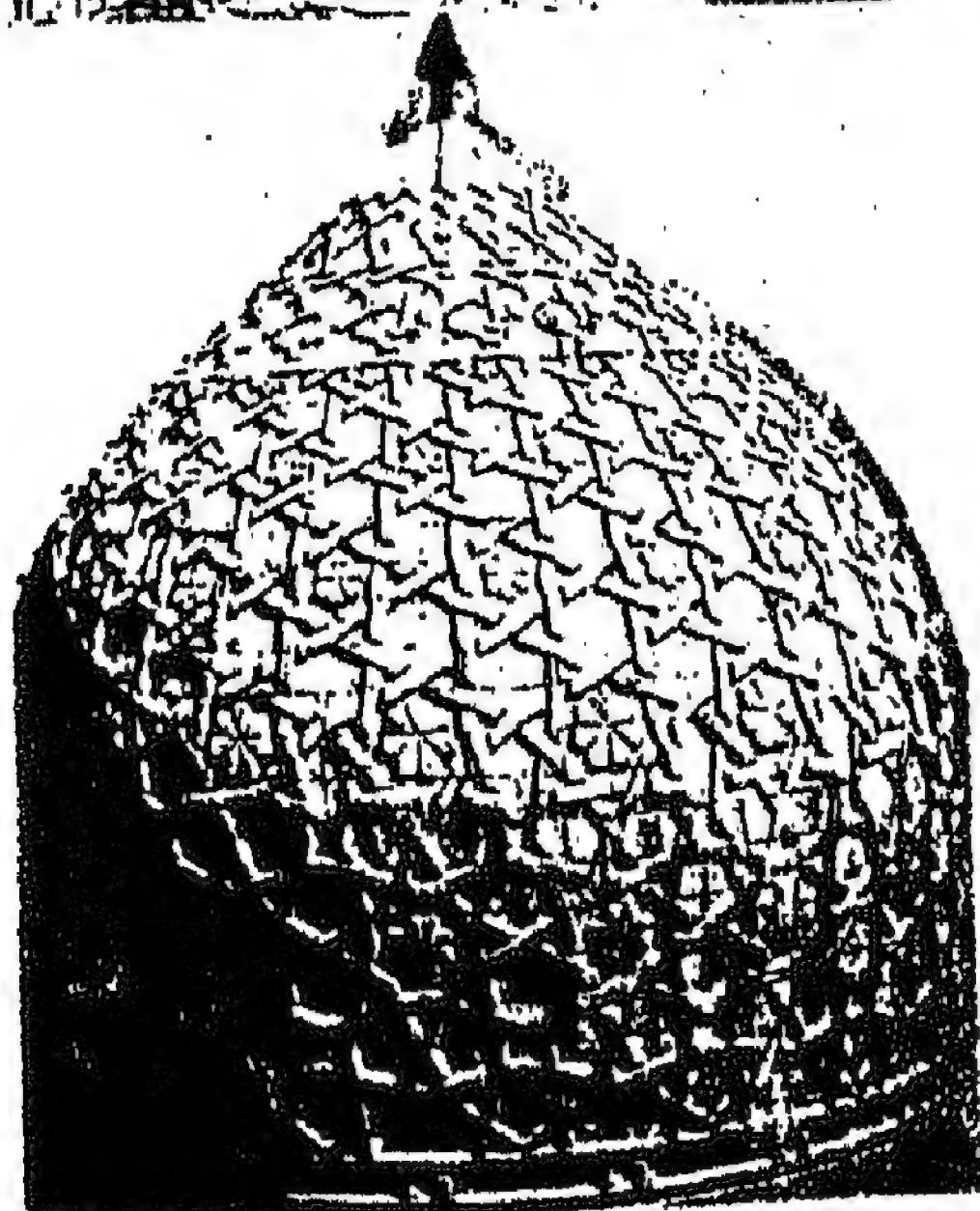
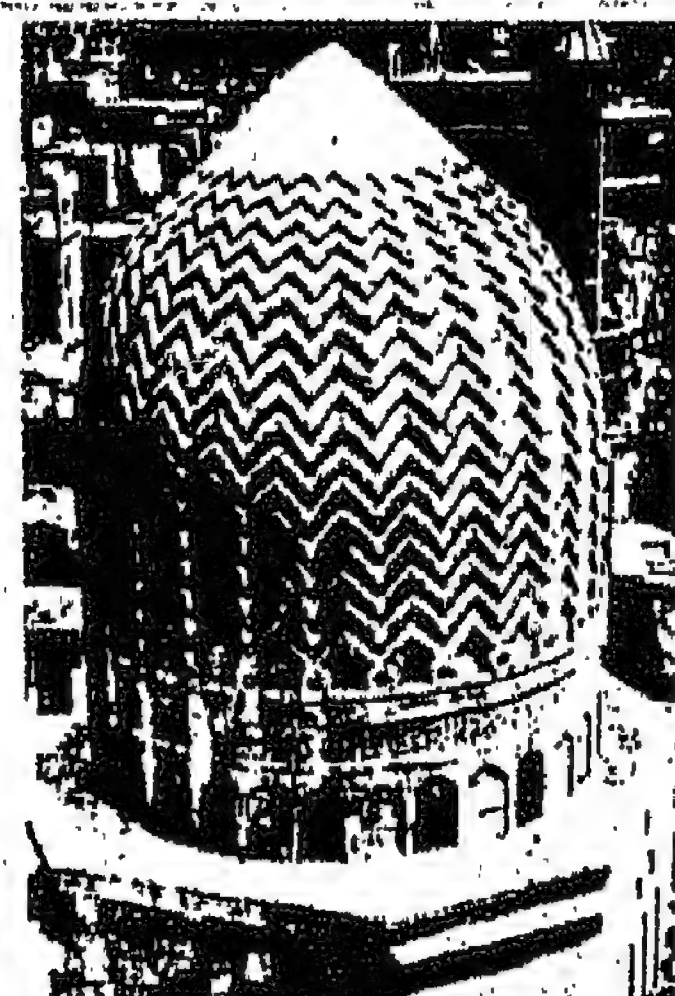
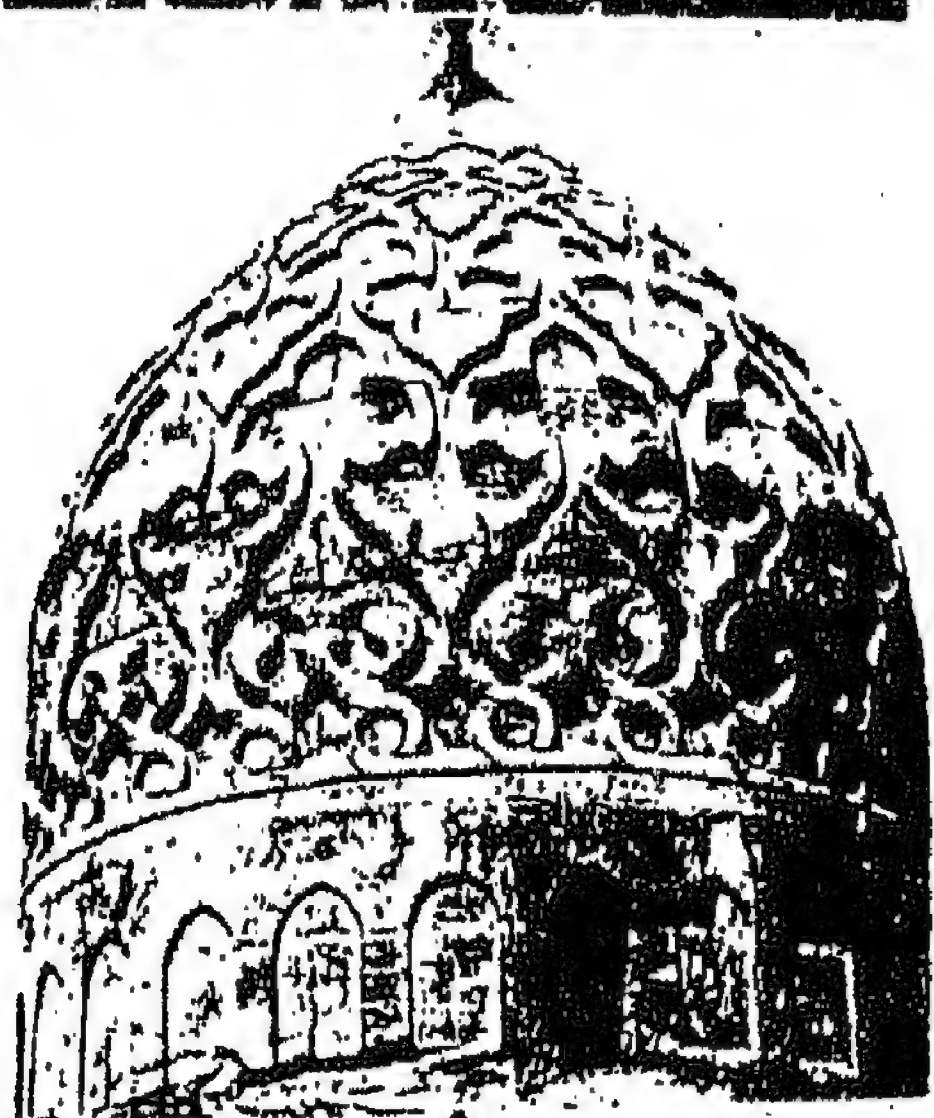
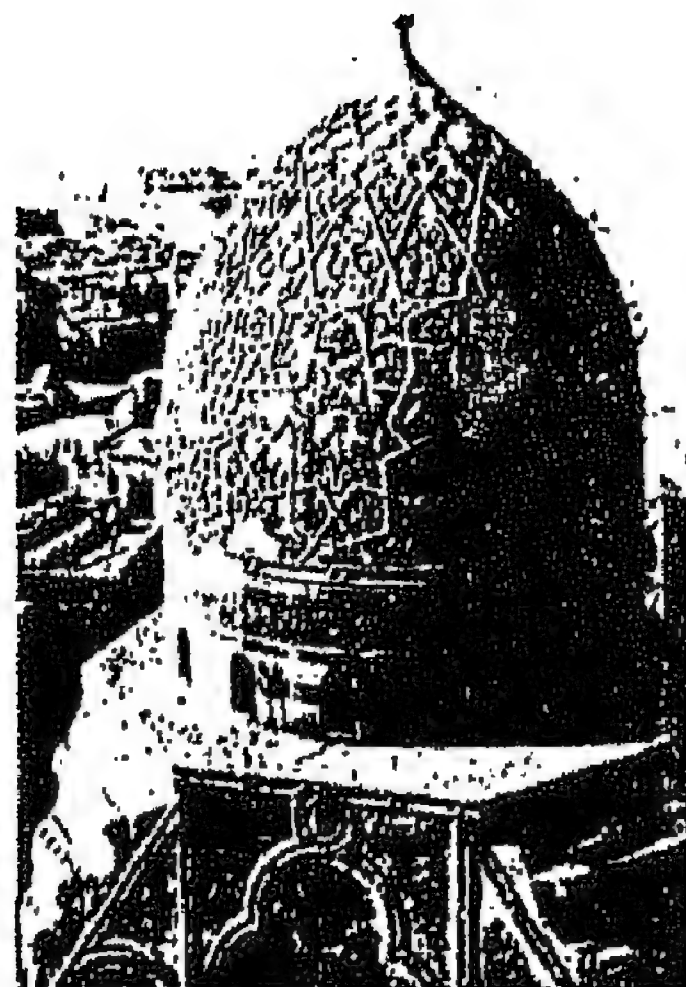
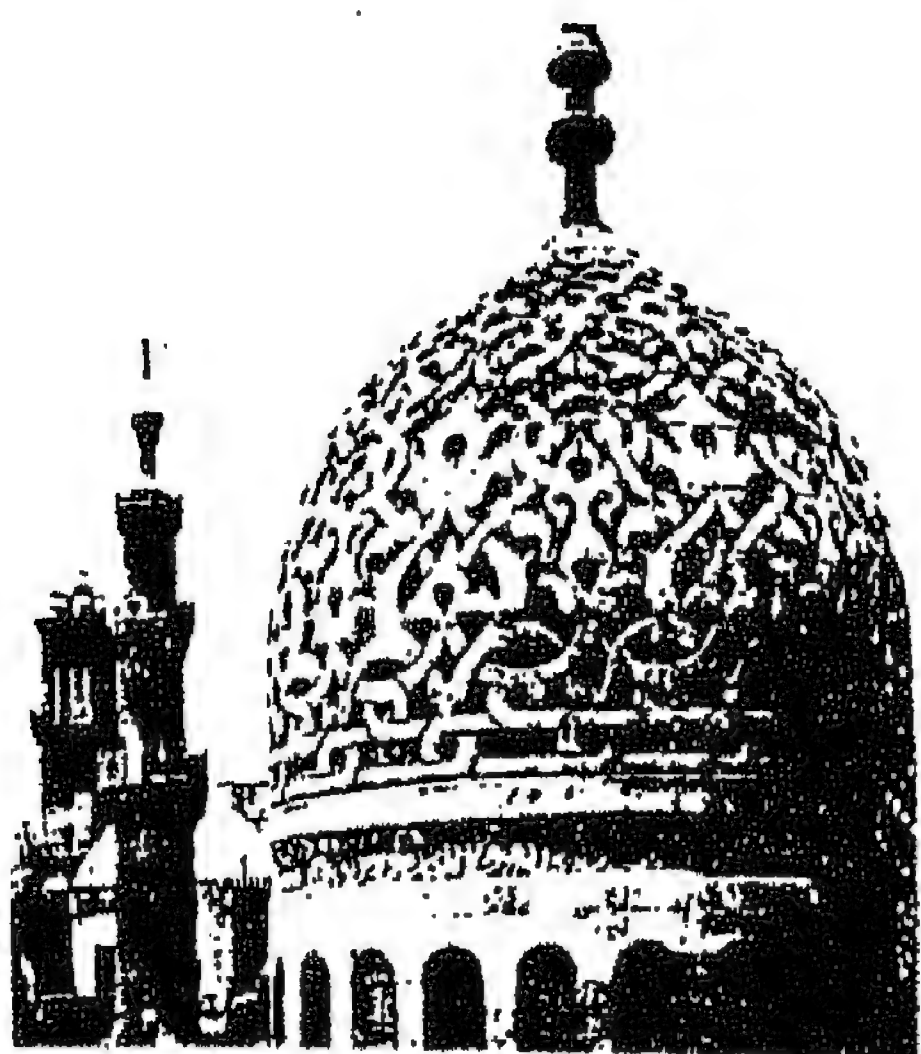




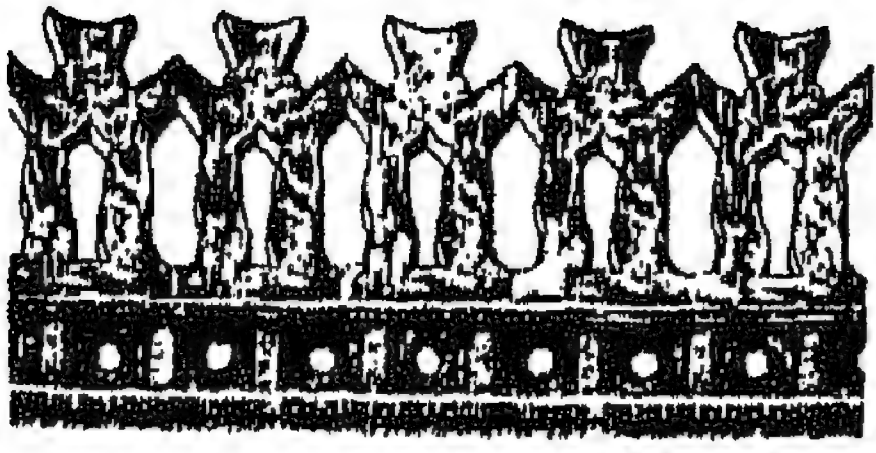
نشأت المآذن عن الصوامع (الأبراج) ثم امتزج الطرازان وظهرت المآذن الأولى ، ولهذا يتخذ مؤرخو الفن الإسلامي مثلاً جامع القيروان فقط البداية لتاريخ المآذن وتطورها. وقد ارتبطت المآذن بالمساجد ارتباطاً معمارياً دون غيرها. ومهما كان طرازها فقد عرف المعماريون المسلمون كيف يصنعون منها أشكالاً فنية هي غاية في الجمال.



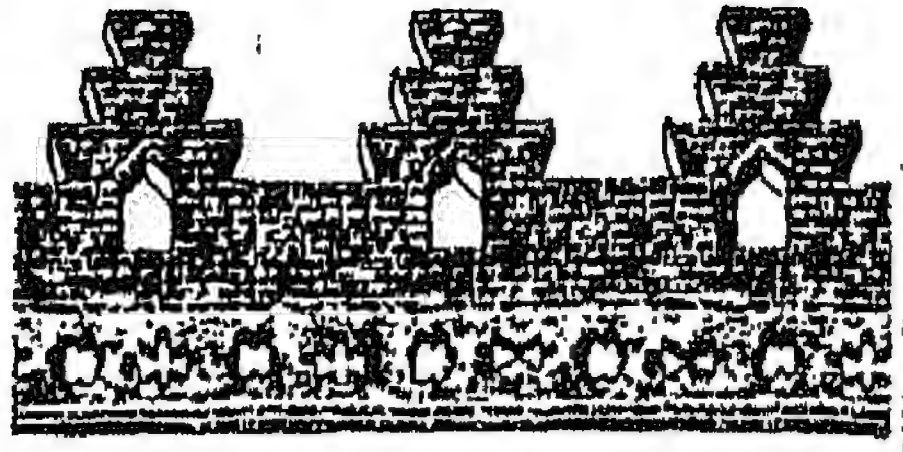
بعض الأعمدة وأجزائها وشرفات وشبابيك توضح أسلوب الزخرفة الإسلامية.



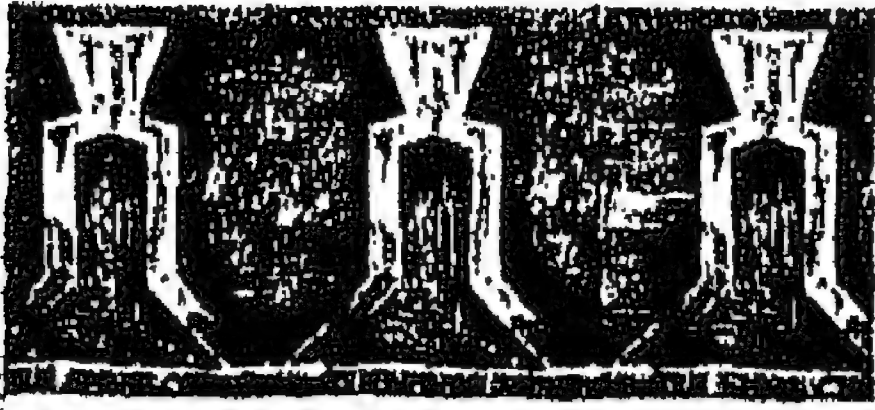
قباب جميلة تكسوها الزخارف النباتية والهندسية



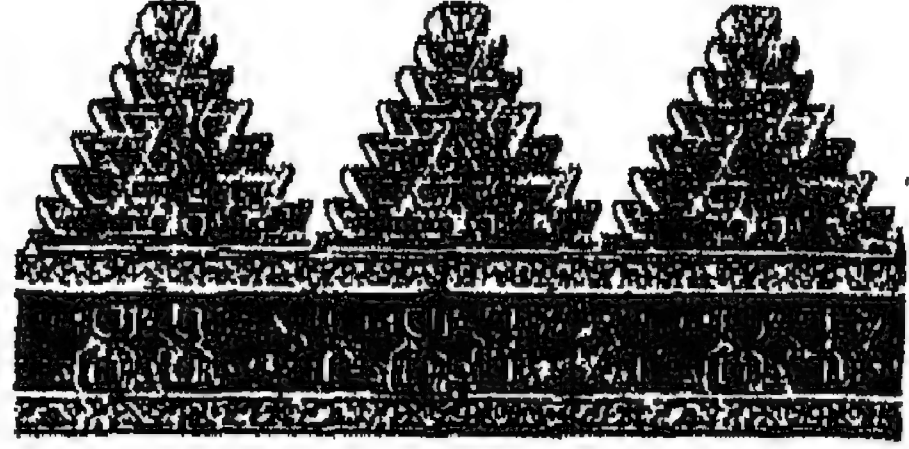
جامع أحمد بن طولون



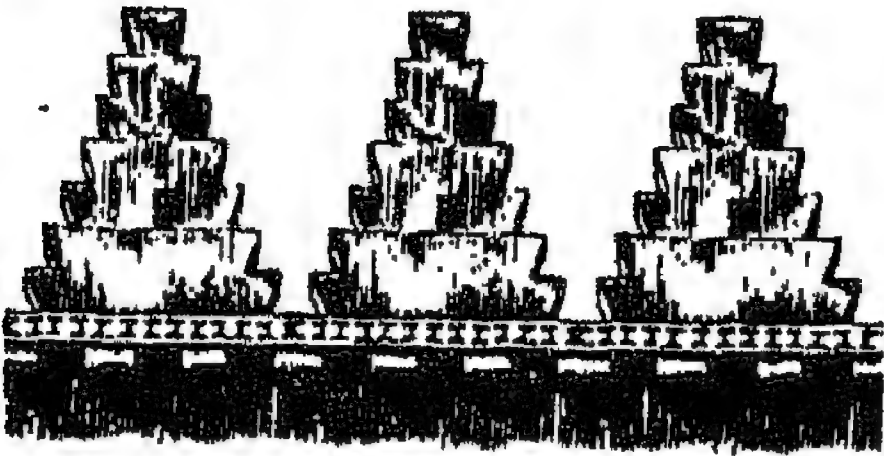
جامع الحاكم



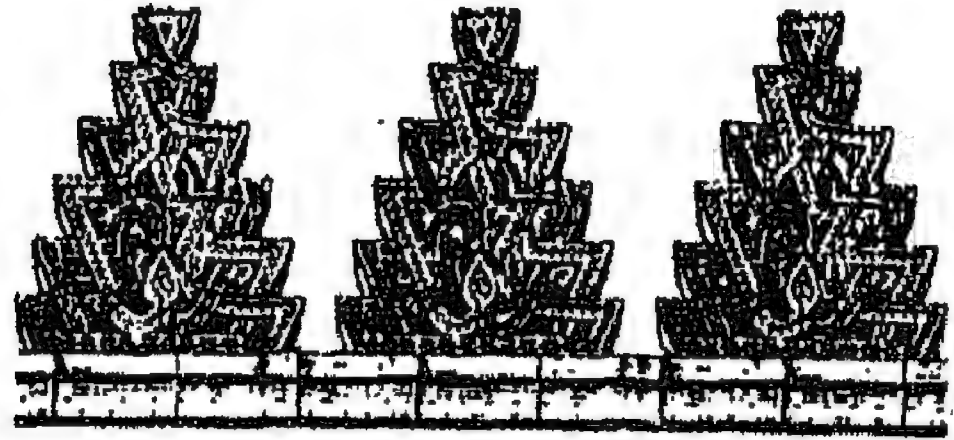
قبة الخمفري وعائكة



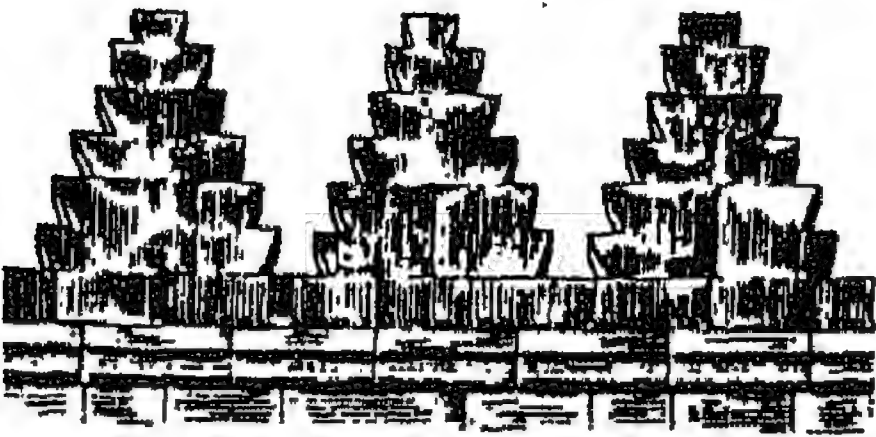
قبة الإمام الشافعي



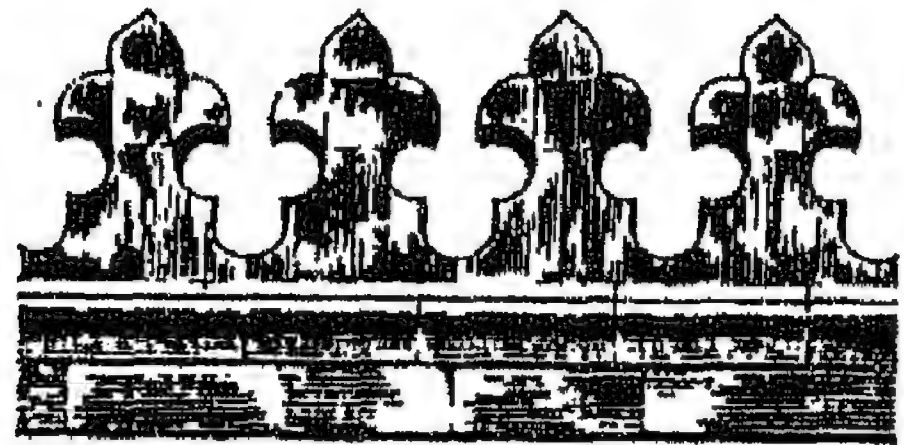
قبة الصالح نجم الدين



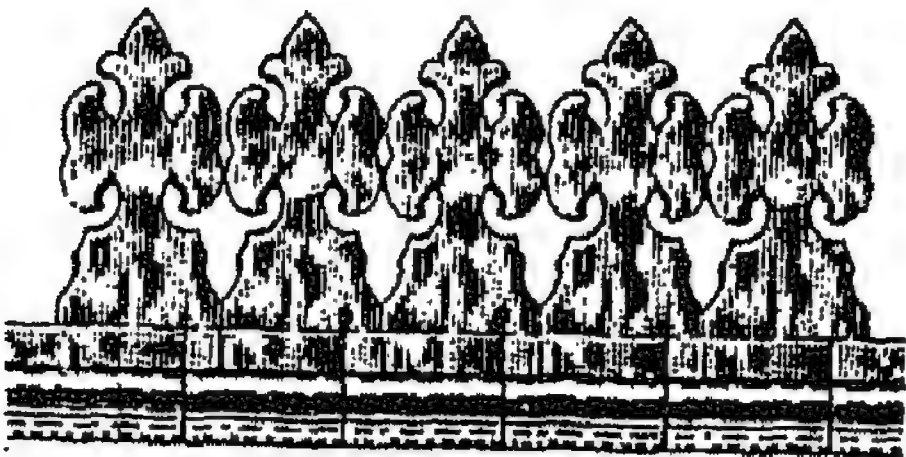
مسجد قلاوون



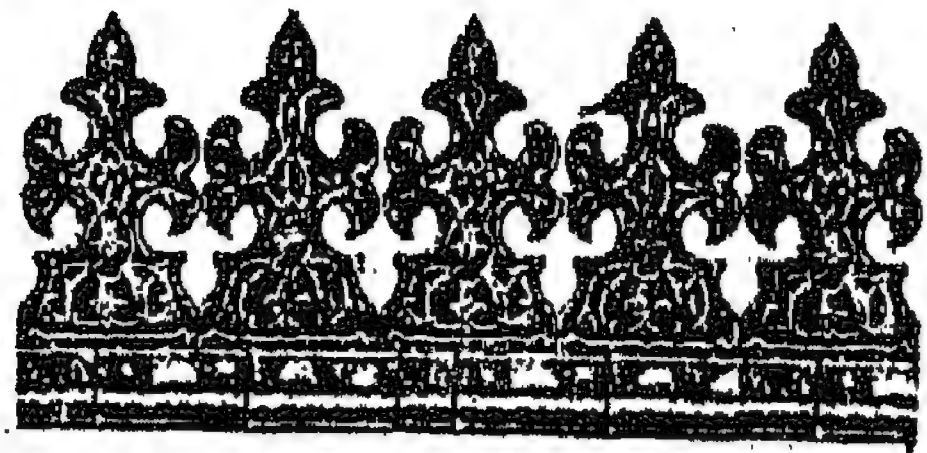
خانقاه بيبرس الجاشنكير



مسجد السلطان حسن

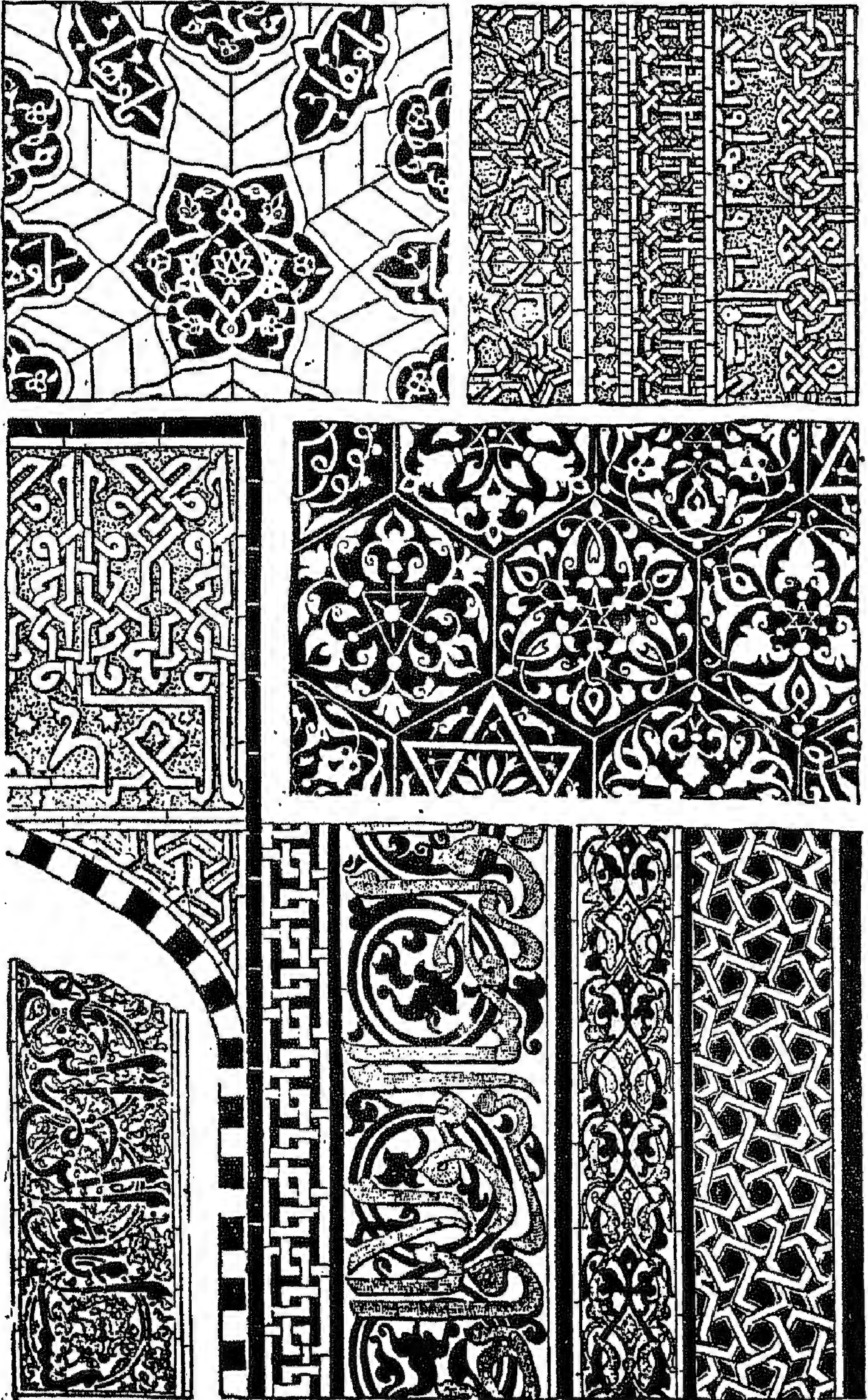


مسجد قابلي أميراعبر



مسجد وقبة الخوري

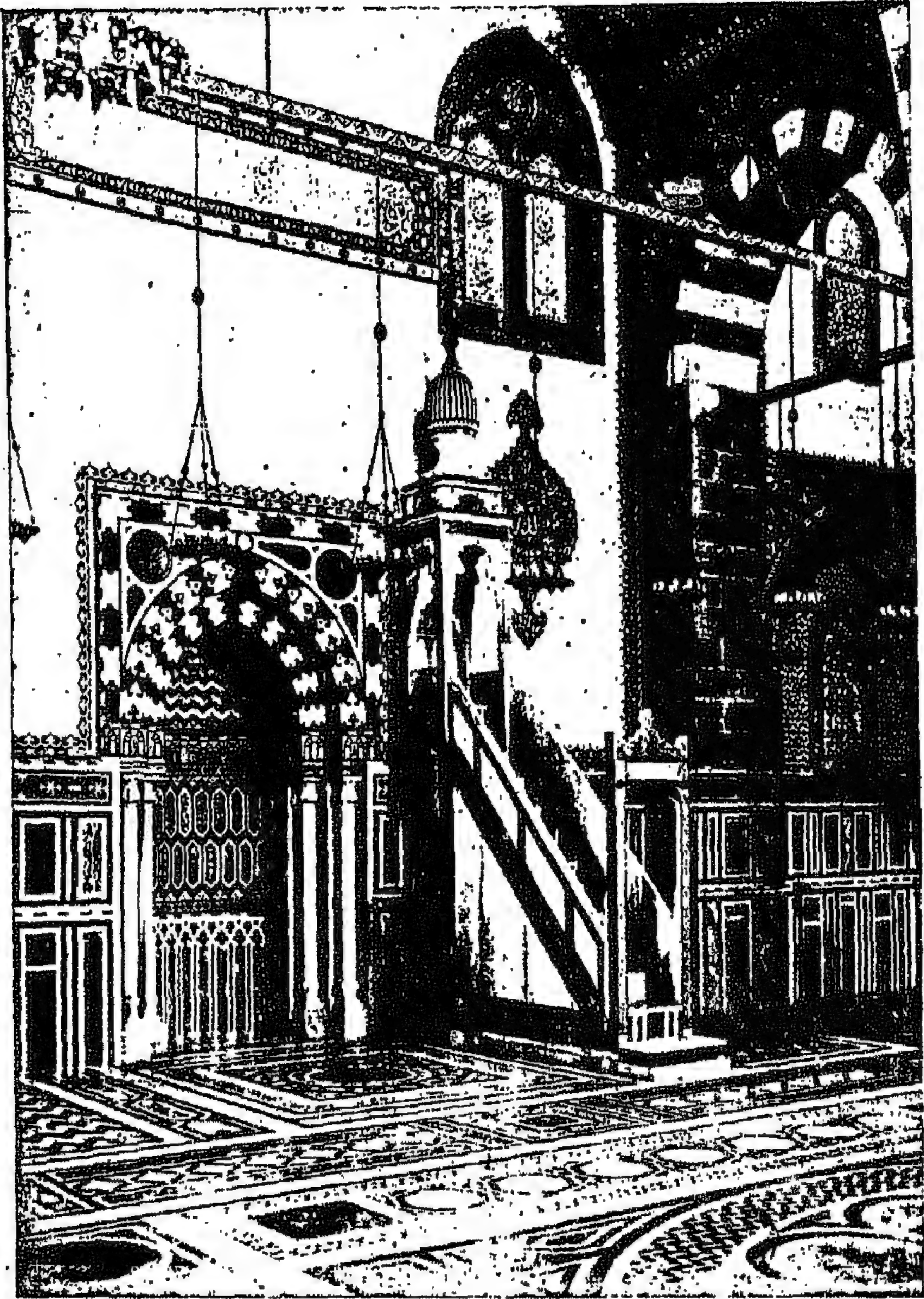
عنصر الشرفات من الطوب والحجر توضع متراصة على حافة سقف المسجد أو القصر أو المبنى لكي يمثل السقف نهاية جمالية مناسبة. وأغلبها على هيئة قطع مدرجة أو على هيئة ورقة نباتية. والمعبرة الجمالية تكمن في تزاخمها وتواليها على نسق واحد بطول الواجهة المعمارية.



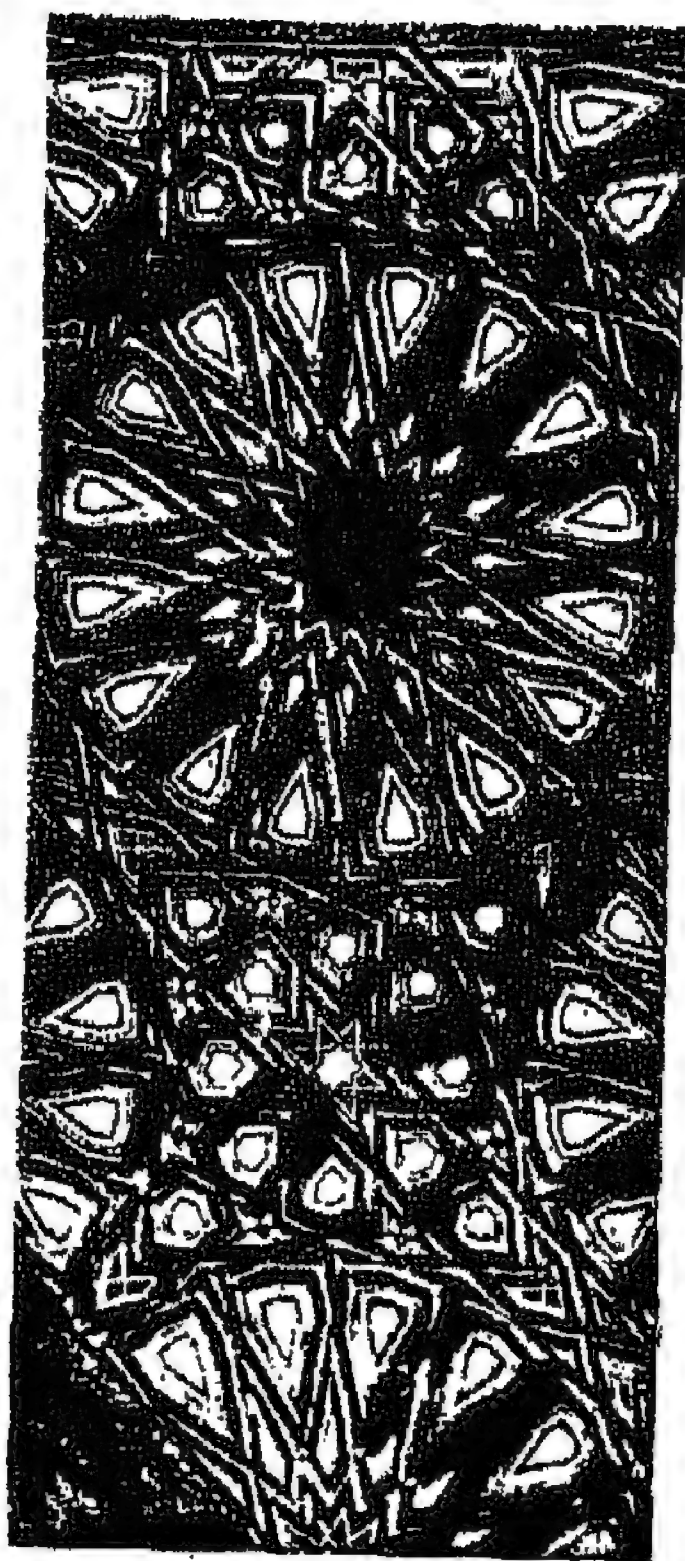
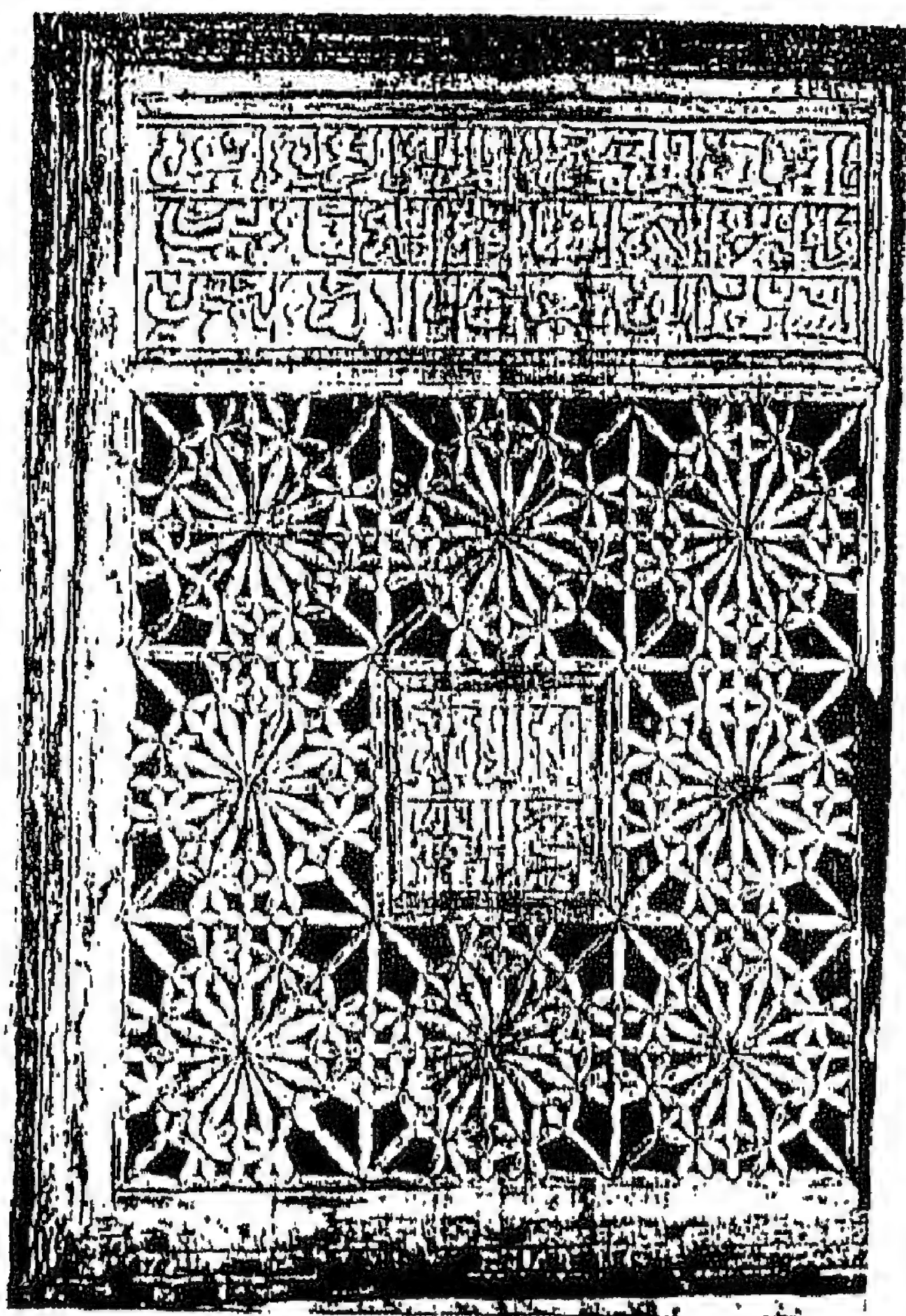
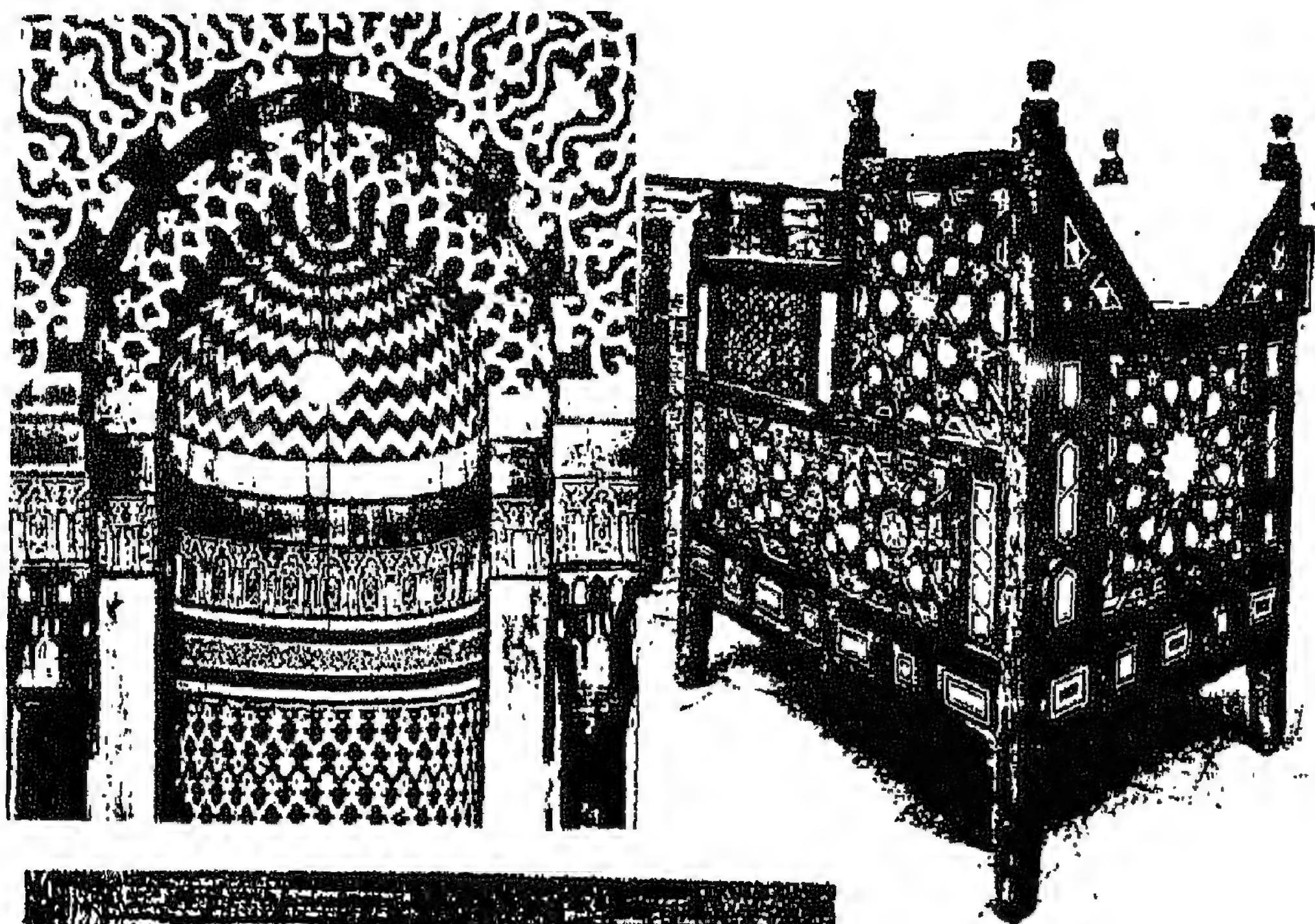
وحدات مركبة للزخارف العربية الإسلامية والتي استخدمت في أسقف وجدران
وأعمدة المساجد ، كما استخدمت بعض أو أجزاء من هذه الزخارف في صناعة

السجاد.

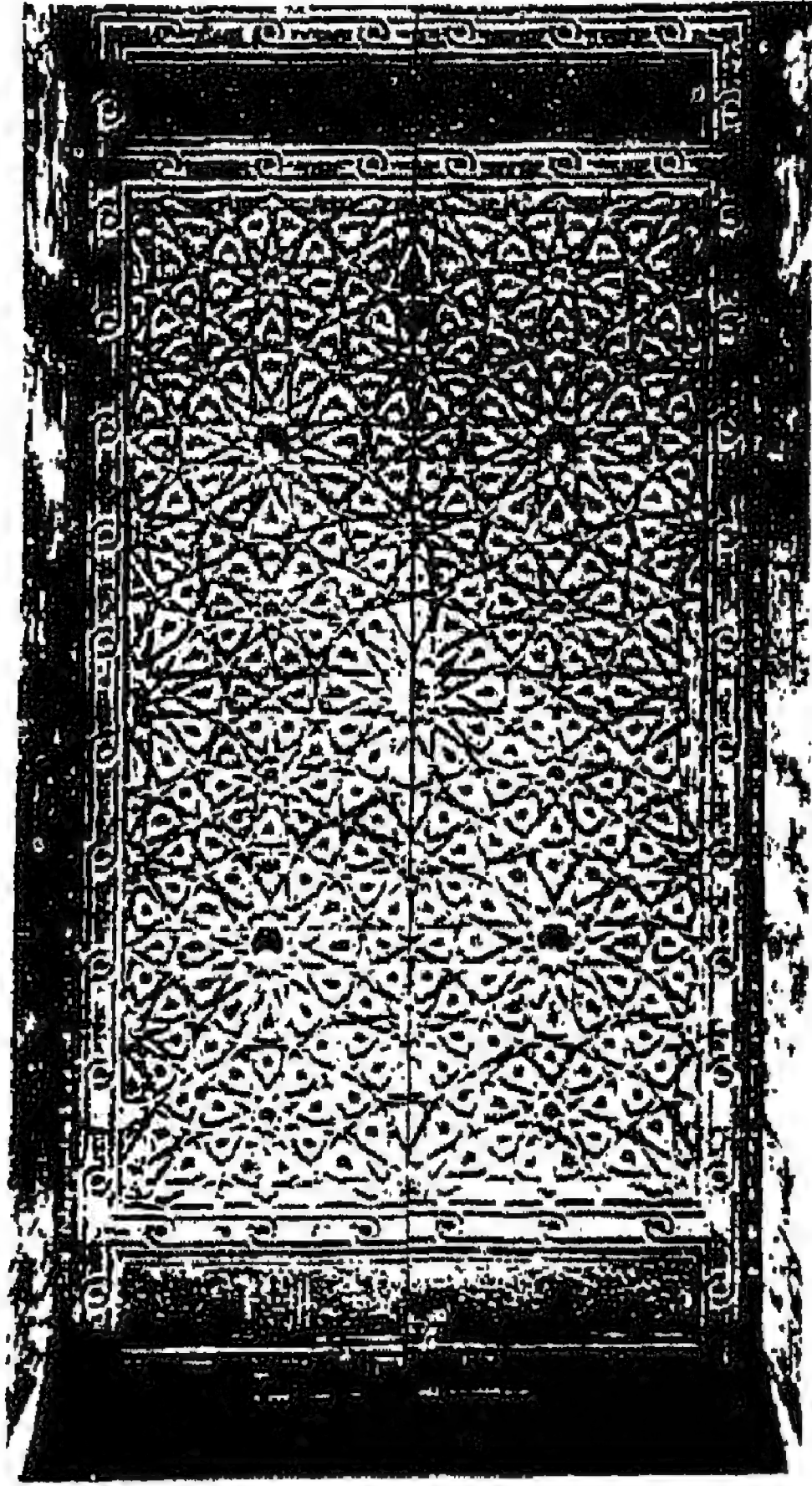
مسجد الفتاح الملكي



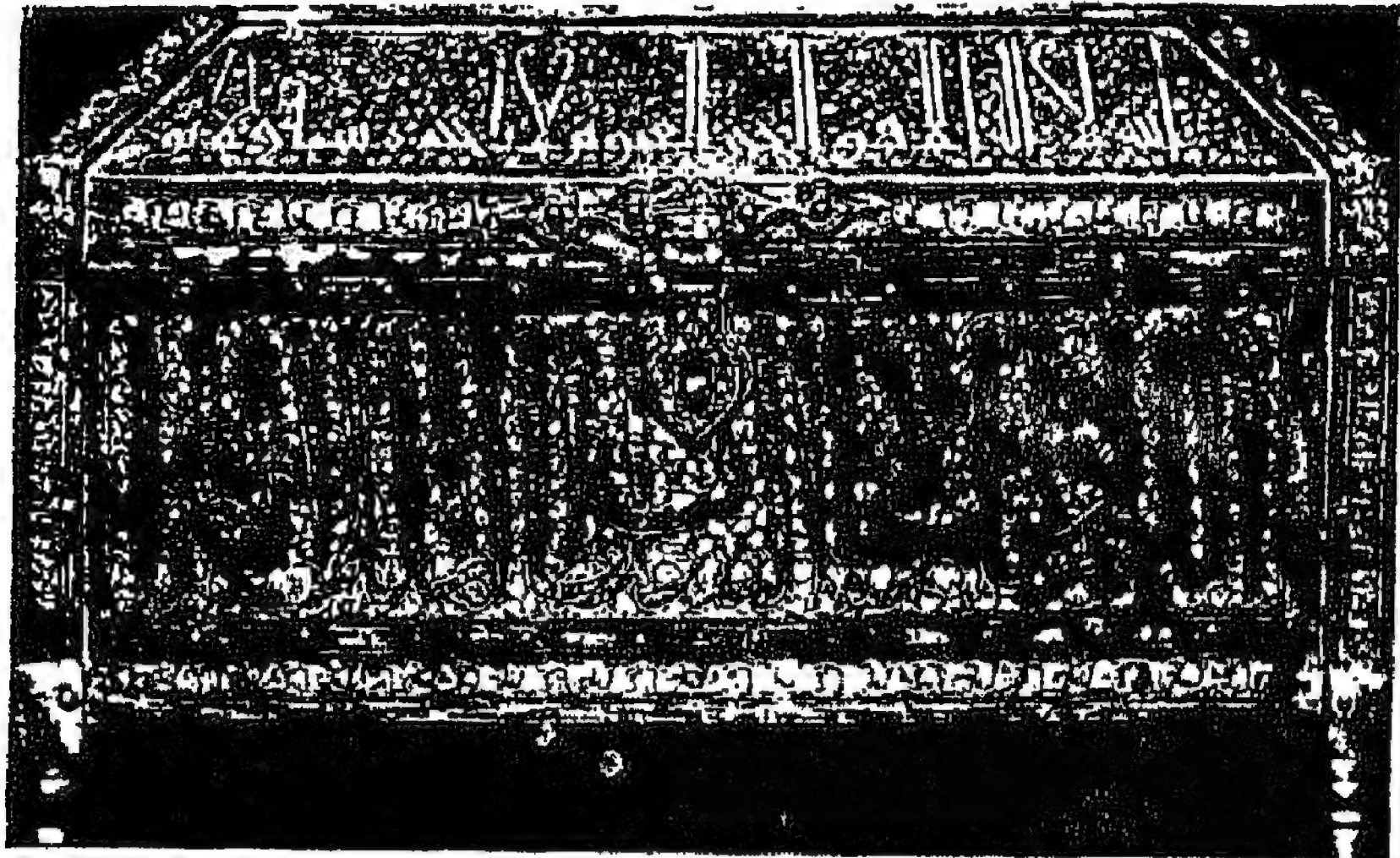
صورة من داخل مسجد الفتاح الملكي والذي تم بناؤه عام ١٣٣٨ هـ / ١٩٢٠ م وتبين الصورة المحراب المغطى بقطع الرخام الملون بأسلوب التعشيق ويجواره المنبر الخشبي المحفور بالزخارف الهندسية والنباتية. كما كسيت الأرضية بالرخام الملون في أشكال هندسية تحقق الجانب الجمالي عند المسلمين



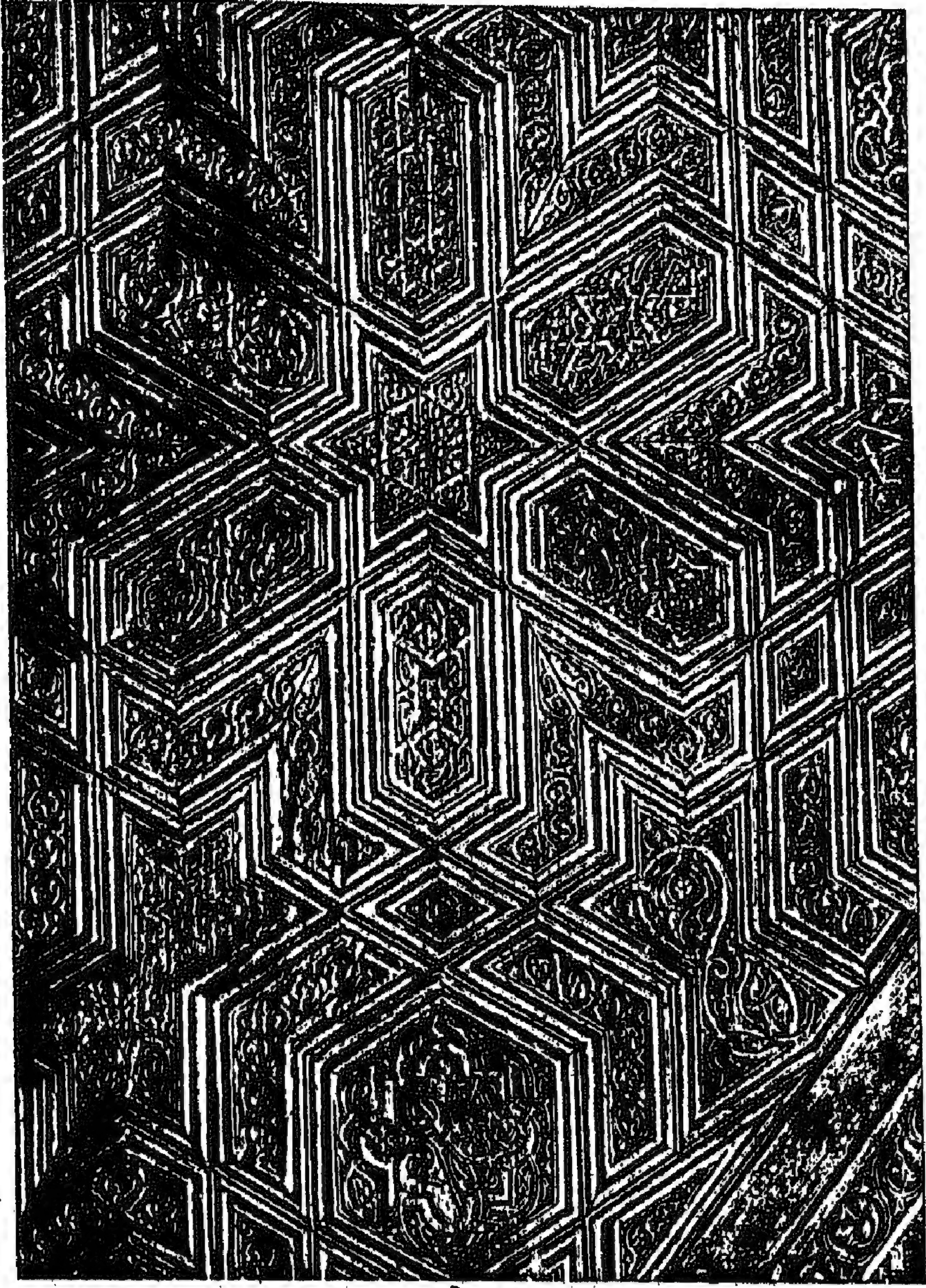
كرسى خشب مزخرف ، و محراب مغطى بالرخام الملون وقطعة خشب من منبر
وشباك من الخشب المحفور



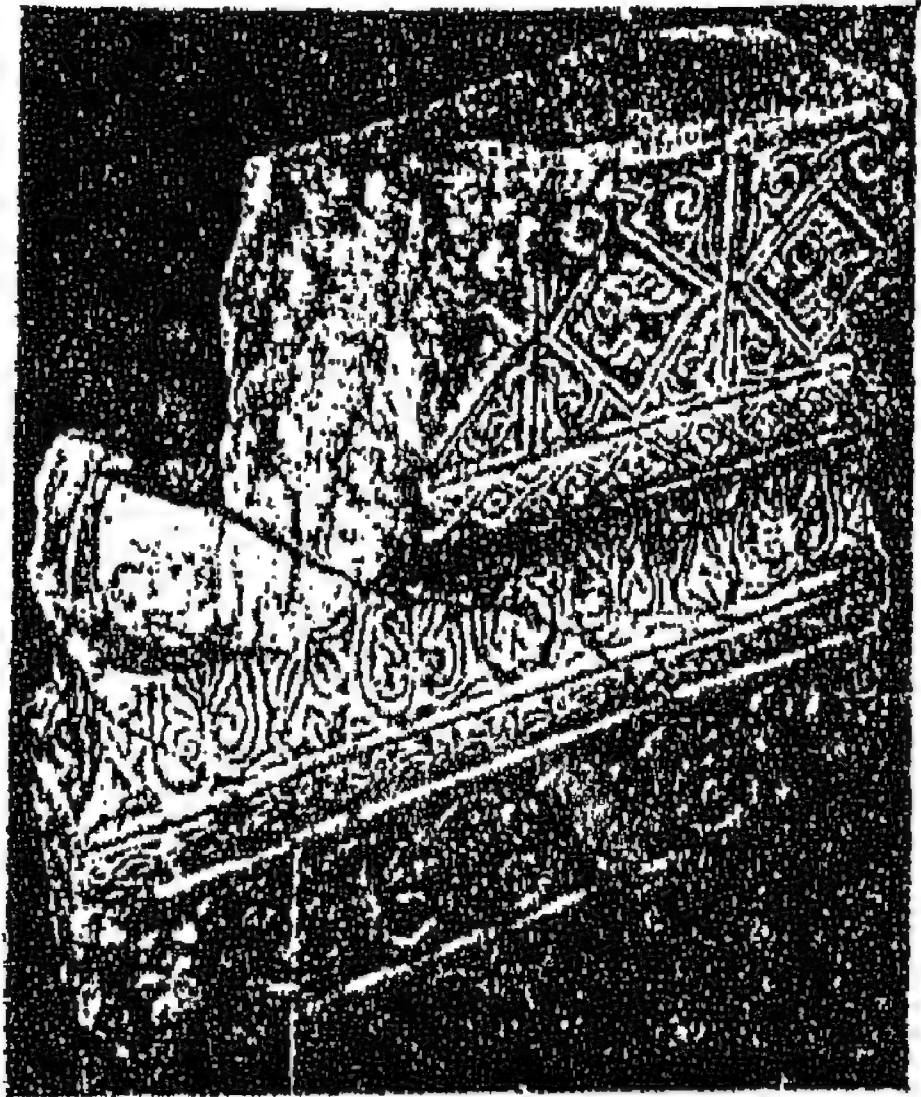
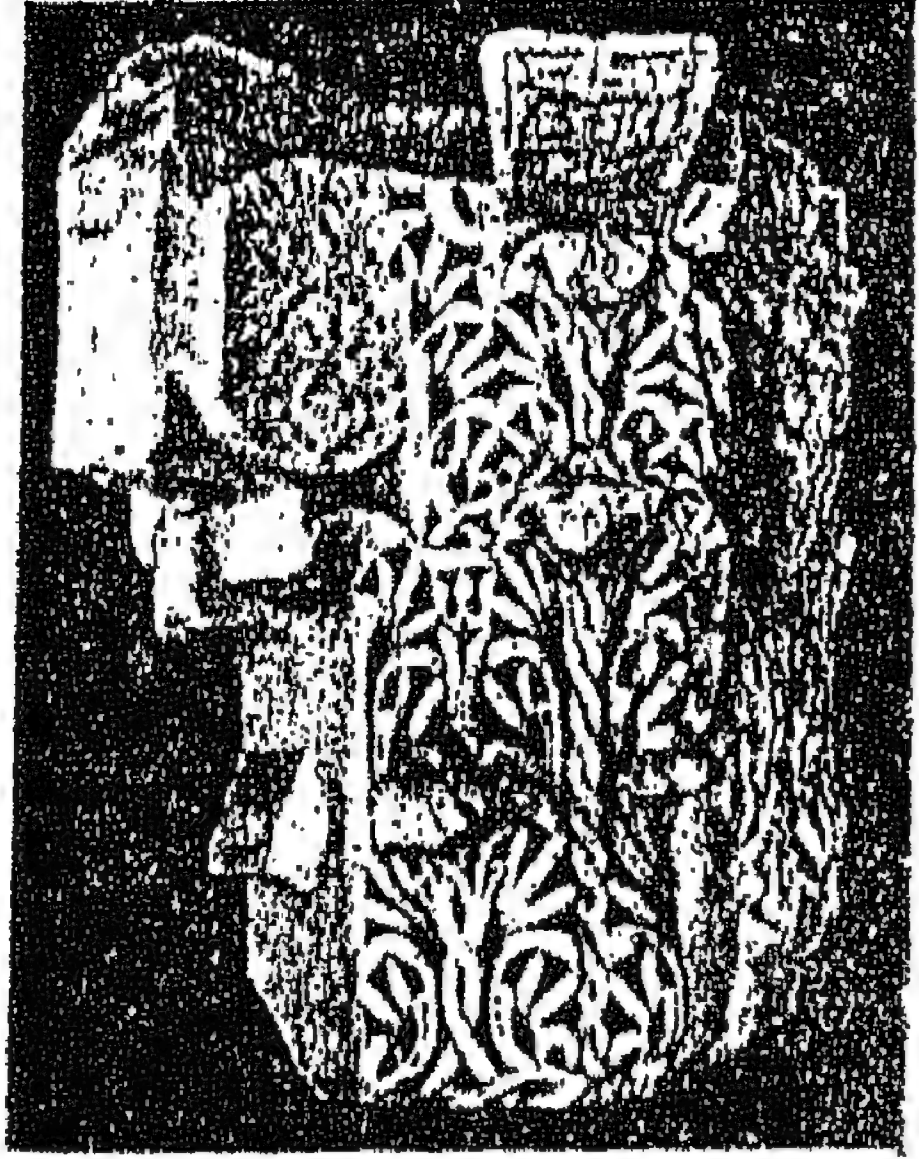
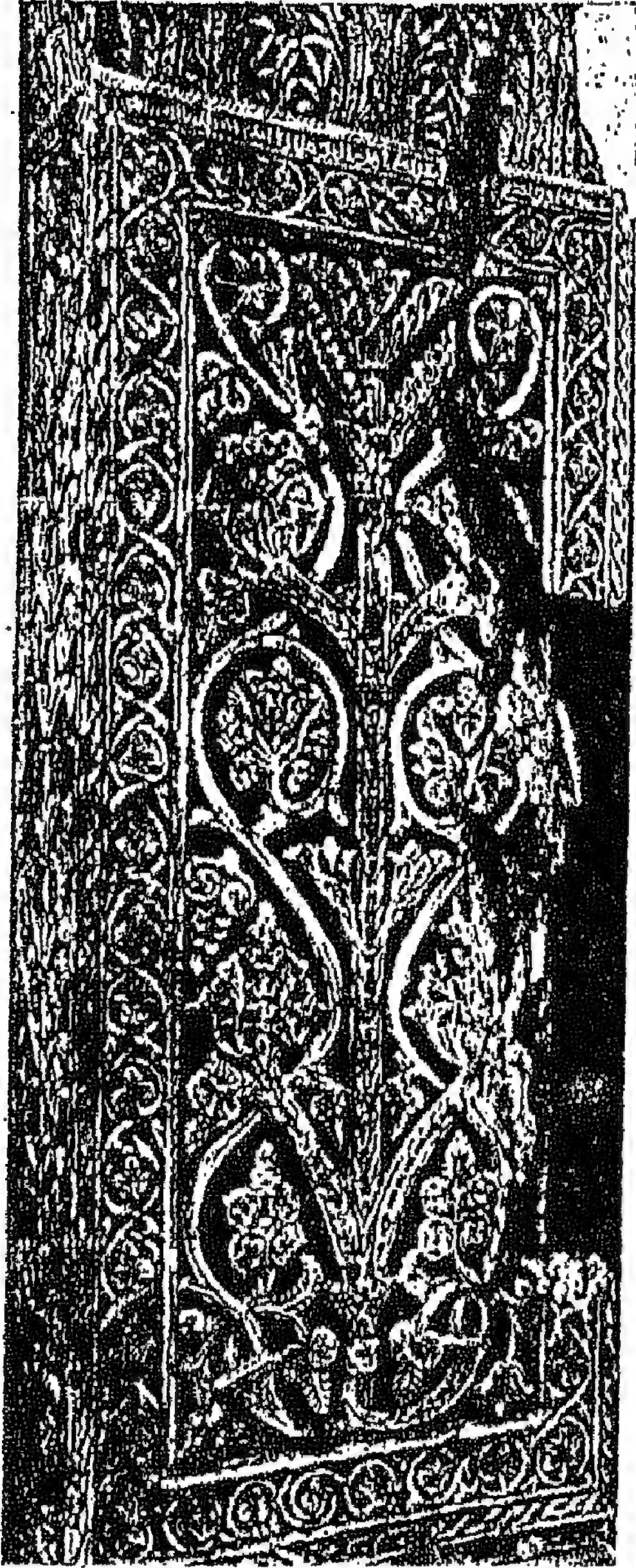
باب مكفت بالنحاس صنع عام ٧٠٩ هـ / ١٣١٠ م لخانقاه
بيبرس الجاشنكير ومغشى بالزخرفة الهندسية



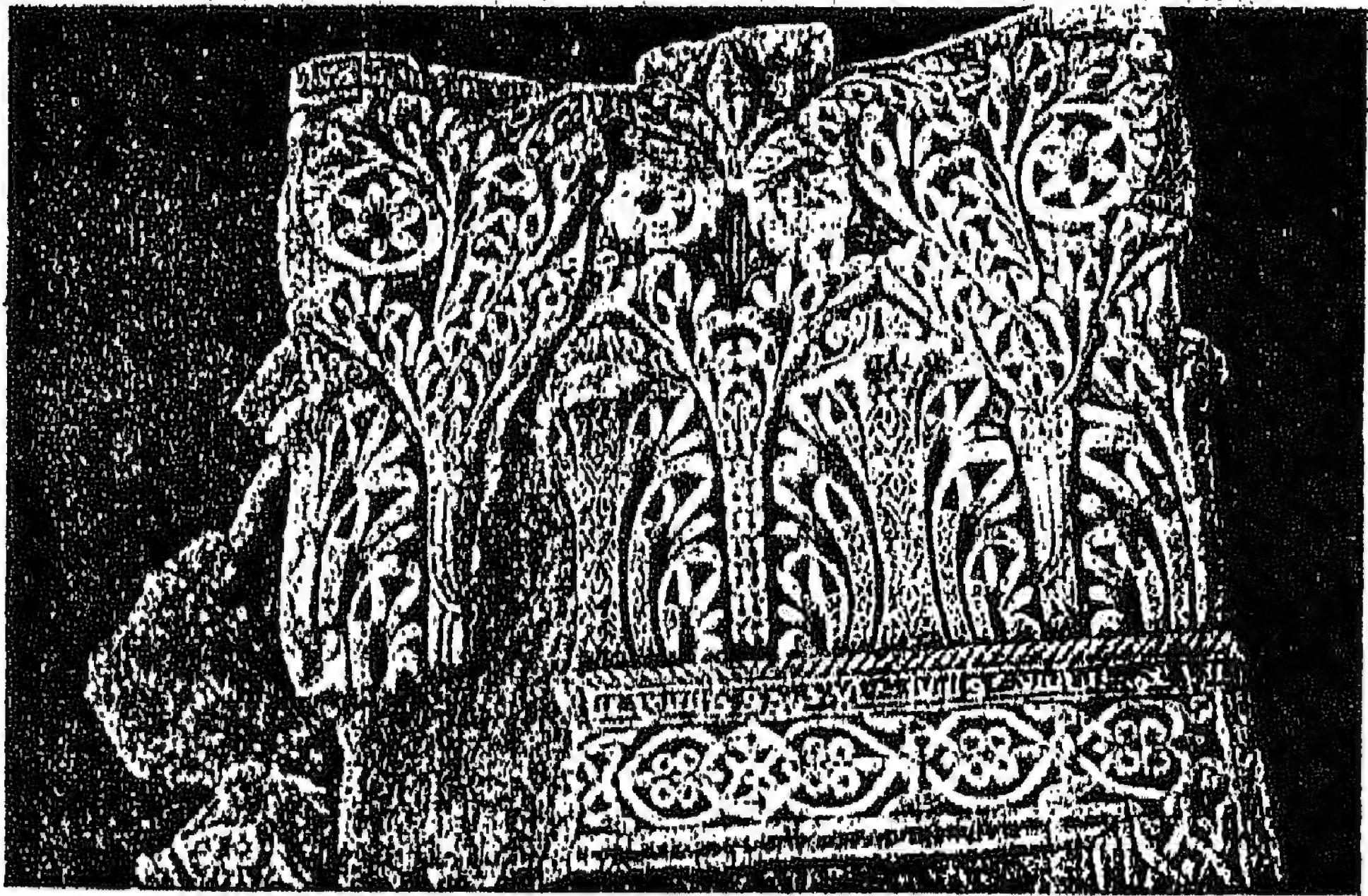
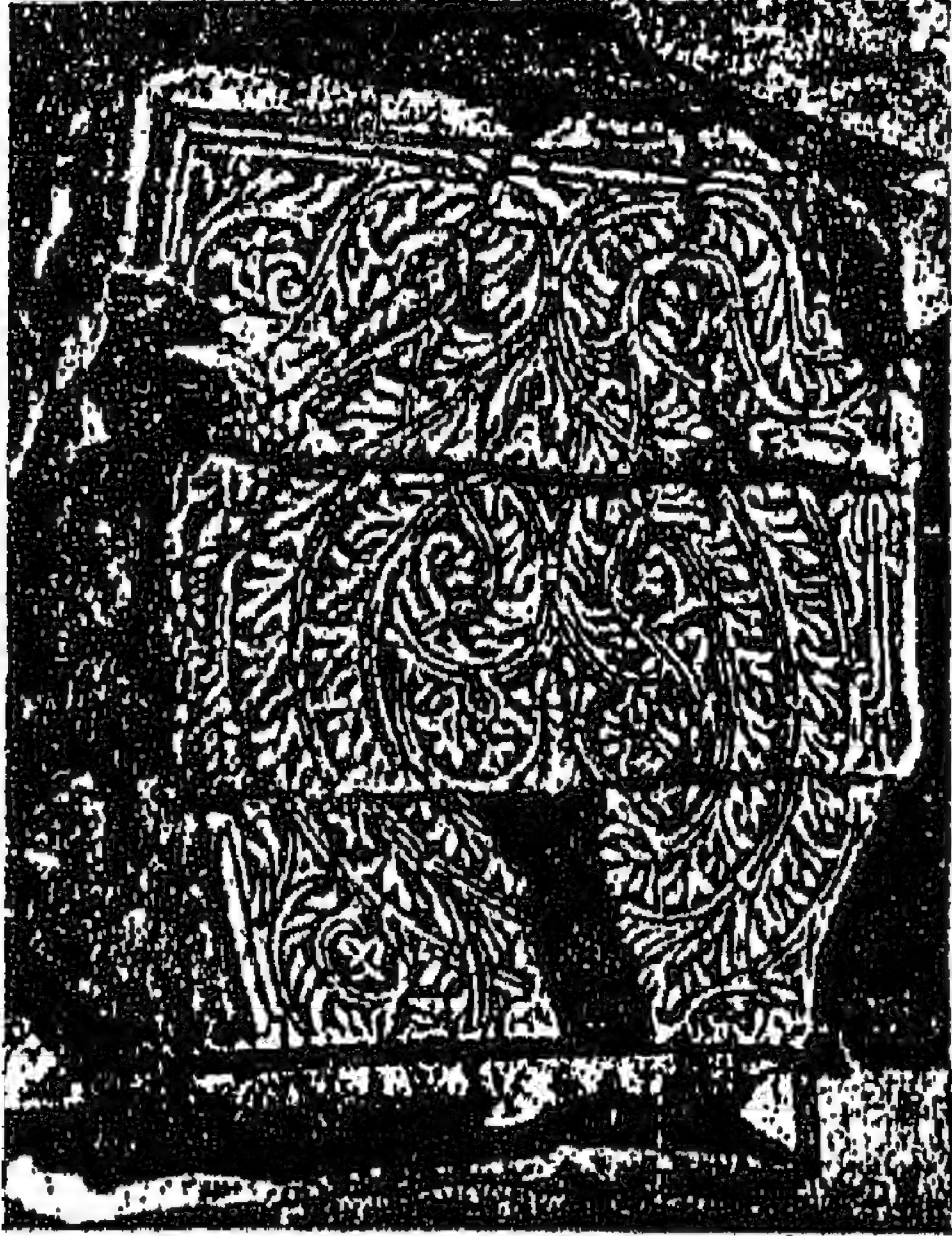
(الكليشة لحسن عبد الوهاب)
صندوق لحفظ القرآن الكريم من الخشب المصنوع بالنحاس ذي
النقوش المكففة بالذهب والفضة صنع بمصر في العصر المملوكي.
ومحفوظ في مكتبة الجامع الأزهر



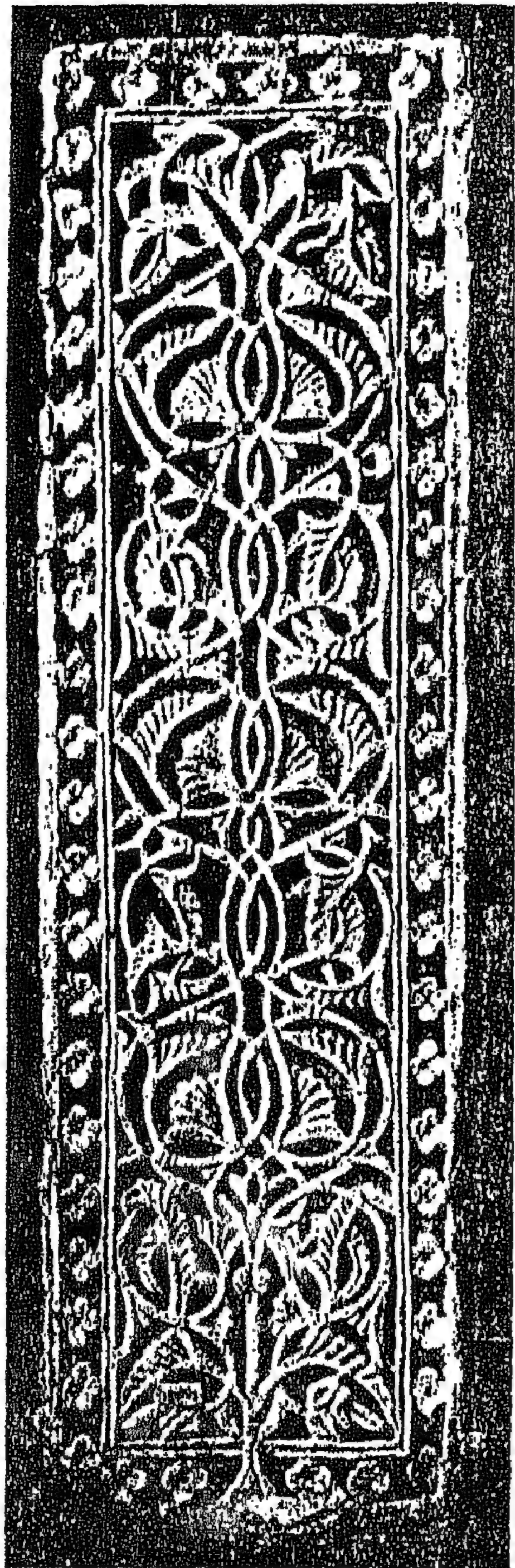
تفاصيل من زخرفة الخشب المحفور بالاسلوب الهندسى حيث النجمة السداسية وقد
توسطت نجمة أخرى أكبر منها. وقد امتلأت الأرضية بزخرفة التوريق النباتية بالحفر
الغائر. بجامع الصالح المبنى عام ٥٥٠هـ / ١١٥٥م



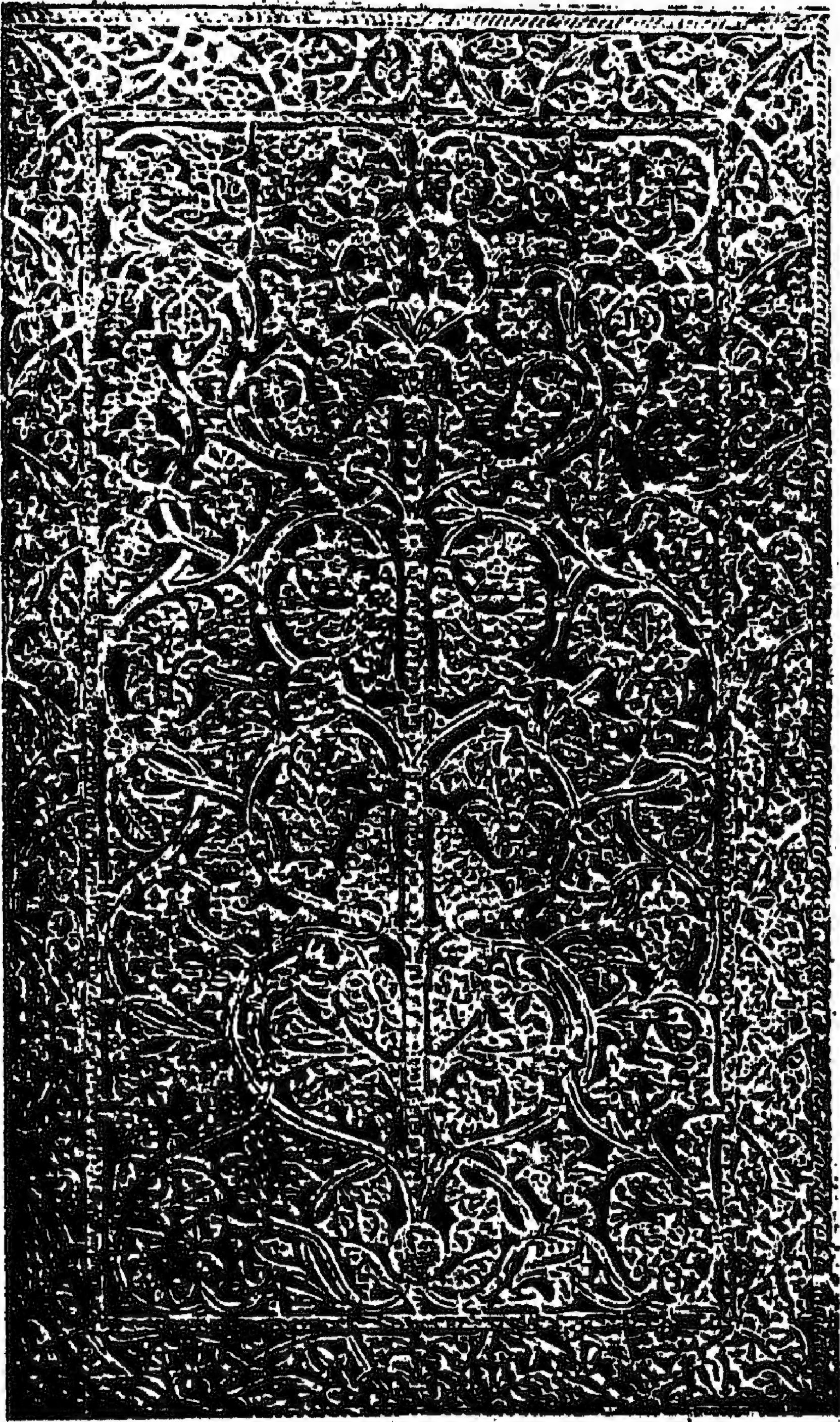
ثلاث قطع من زخارف أعمدة المجلس الفاخر بمدينة الزهراء ودعائمه وفيها يتضمن اسلوب زخرفة التوريق النباتي ووسط الجامات زهور وأسفلها كتابات كوفية.



ثلاث قطع من زخارف أعمدة المجلس الفاخر بمدينة الزهراء ودعائمه وفيها يتضح أسلوب
زخرفة التوريق النباتي ووسط الجامات زهور وأسفلها كتابات كوفية.



أنواع من كوابيل القبة بقصر الجعفرية بسرقسطة بالأندلس (ق ١٢م) والألواح غنية بالزخرفة الدالة على القدرة البارعة في الحفر والجمال.



لوحة مرمرية بجانب المحراب في جامع قرطبة وهي تمثل الزخرفة النباتية بأجل
مجانها من حيث تكرار الوحدات وتوازنها الجمالي والإطار الخارجي.

ا ا ب ج د ه

ز ح ط ع

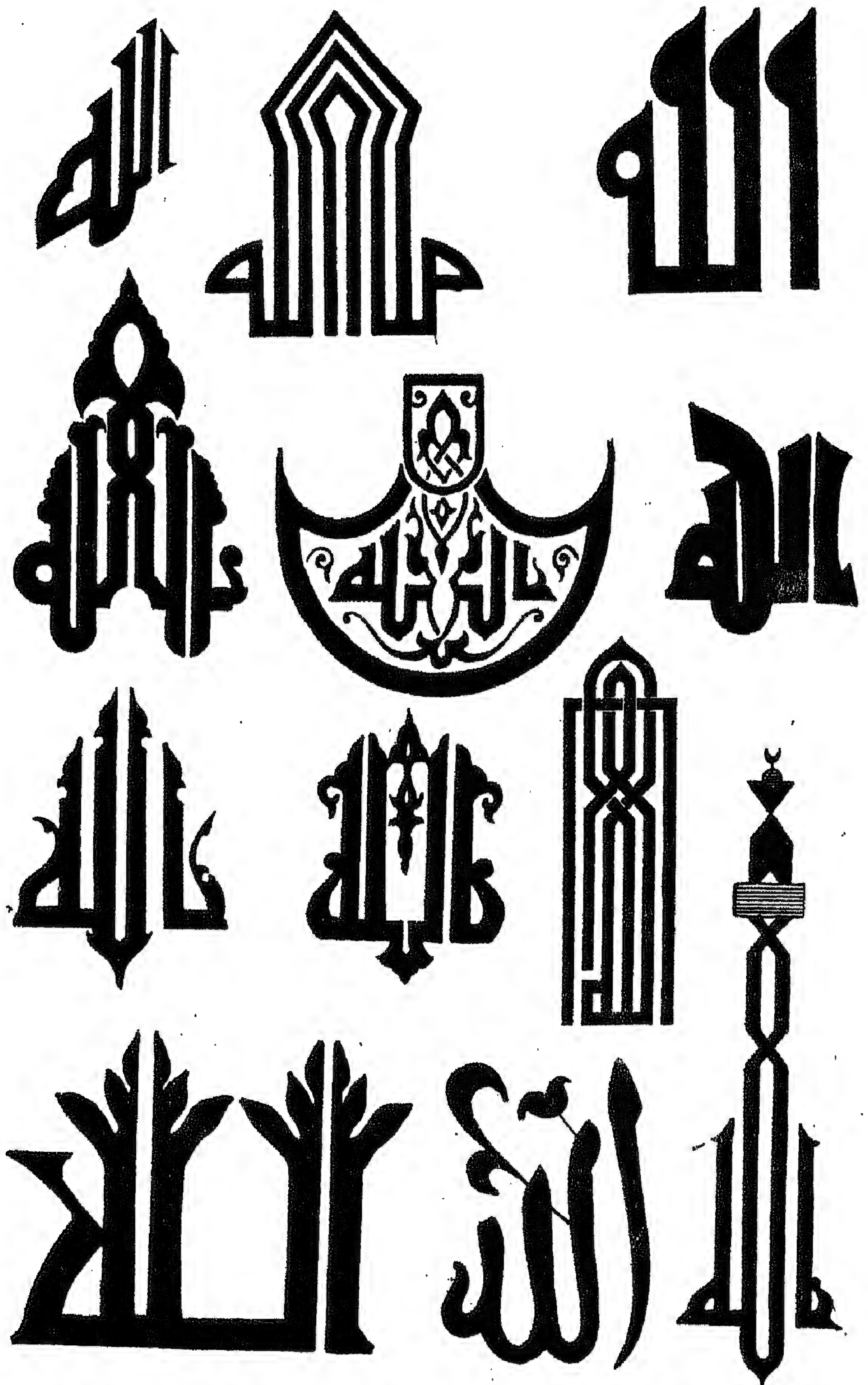
ف ق ك ل

م ن و ه ح

ز ح ط ع

ا ا ب ج د ه

حروف الهجائية العربية بالخط الكوفي الحديث والتي ساهم في وضعها على هذه
الصورة الفنان أحمد يوسف رحمه الله. ومن تلامذته الأجله الفنان
محمد عبد القادر ومحمد حداد



تنوع التشكيل لكتابة لفظ الجلالة بالخط الكوفي من إعداد المؤلف وهي من كتاب لفظ
الجلالة بين التجويد والإبداع . منشور عام ١٩٩٠ بدار "أبار زيني بالسعودية"

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
بِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ



وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
بِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ


وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
بِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ
وَبِهِ نَحْيَا وَبِهِ نَمُوتُ



آية قرآنية بالخط الكوفي المزخرف بالورق بيد
الخطاط الراحل
محمد عبد القادر رحمة الله

विष्णुसहस्रनाम

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥







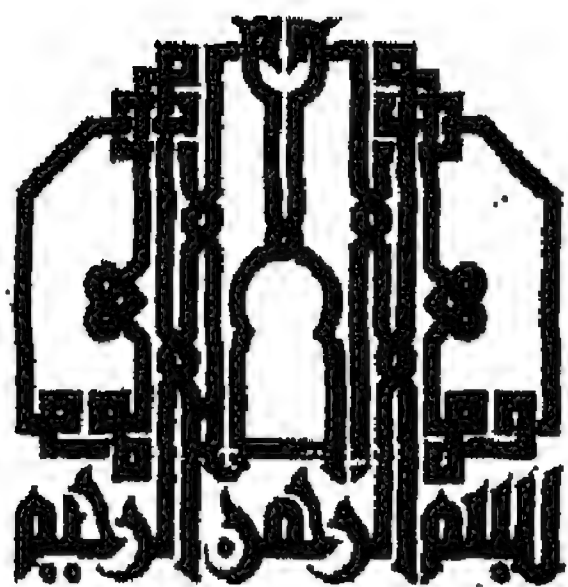





آية قرآنية بالخط الكوفي المزخرف بأرضية نباتية بيد الخطاط محمد حاد

ا ب ج د ه و ز ح ط ي
 ك ل م ن س ع ف ق ر
 ش ط ك ه و ز ح ط ي
 ا ب ج د ه و ز ح ط ي
 ك ل م ن س ع ف ق ر

إحدى قواعد الخط الهندسي العربي أهداها إينا الأستاذ الصديق / عبد العزيز رمضان
 موجه الزخرفة بالتعليم الصناعي سابقا. بارك الله فيه وسدد خطاه.



لفظ الجلالة والبسملة بالخط الكوفي البسيط والمضفور والمورق والهندسي

حروف الهجائية العربية مكتوبة بالخط الثالث بيد الفنان المصرى القدير
محمد حلال

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ق ر س ص

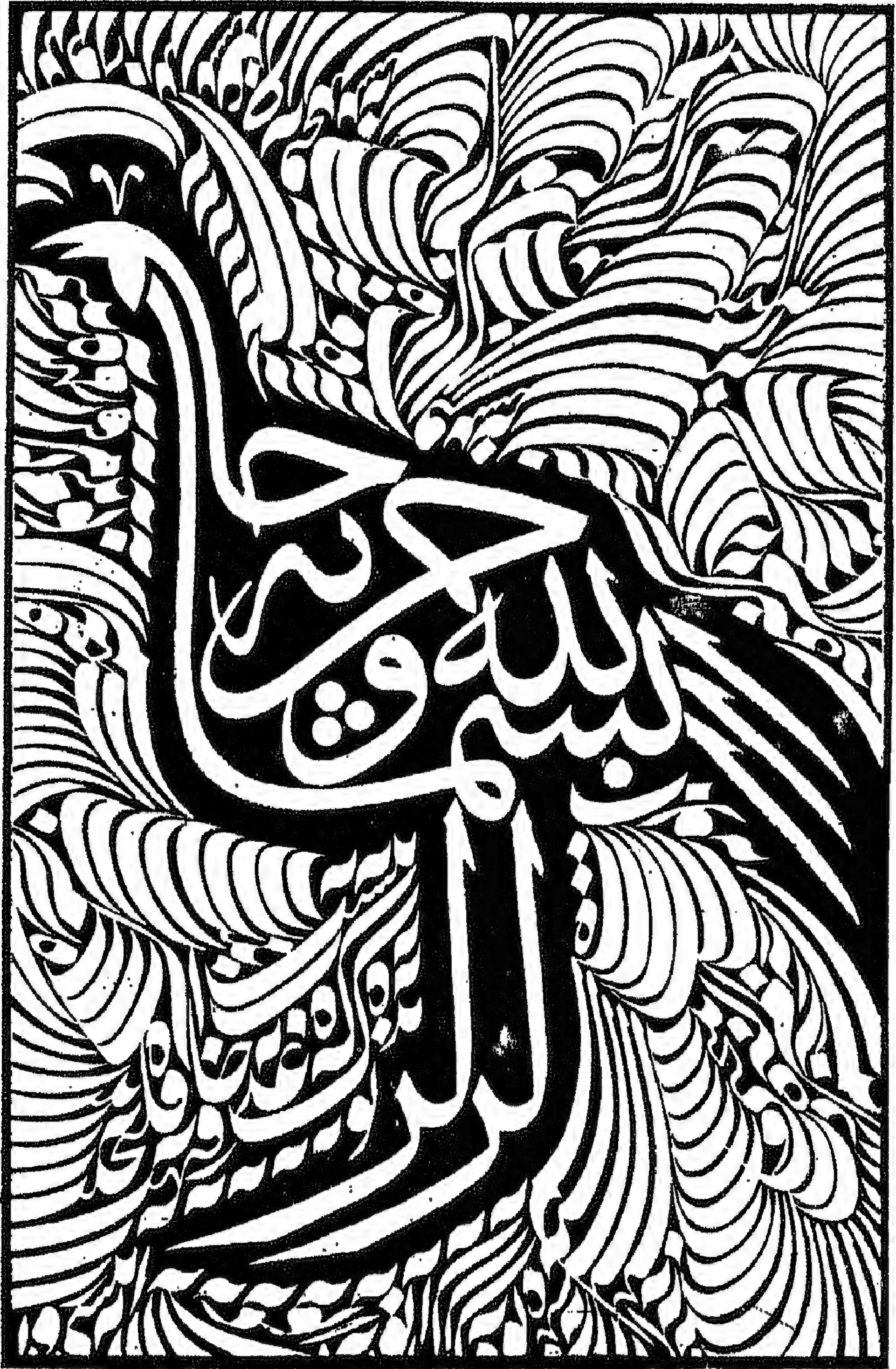
ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ق ر س ص

أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ
أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ

أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ
أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ

أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ
أَلَمْ يَكُنْ لَهُ الْإِلَهُ مَا سِوَاهُ

إحدى آيات القرآن الكريم مكتوبة بقواعد الخط الثالث بيد الفنان المصري القدير
محمد حطان



تشكيل فني إبداعي يجمع ما بين حروف الخطين الثلث والفارسي وأسلوب الطغراء
للفنان العربي الزهلي

أَشْرَكَ إِلَّا هُوَ الْفَرُّوسُ الْفَاخْزُهُ وَالْأَوْسُ الْوَسْنُ
أَسْمُو وَمَا فِي الْأَرْضِ وَالْأَنْدَى الْفُؤُؤُ الْفُؤُؤُ

تَاهِرَانِ يَهْدِيهِمَا خَلْفَهُمَا الْهَيْطُونَ عَلَى الْإِيمَانِ
١٣٨٧

وَجِ كَرِيمِيَّةٍ وَالْأَرْضِ وَالْأَوْسُ الْفُؤُؤُ الْفُؤُؤُ

Y A

لا بغير حج ورياسة طاعة من آل
 ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة
 بركة من آل ولاة ولاة ولاة ولاة
 ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة
 ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة
 ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة ولاة

تشكيل فنى لكتابة
البسمة بالخط الديوانى
العادى والجلى

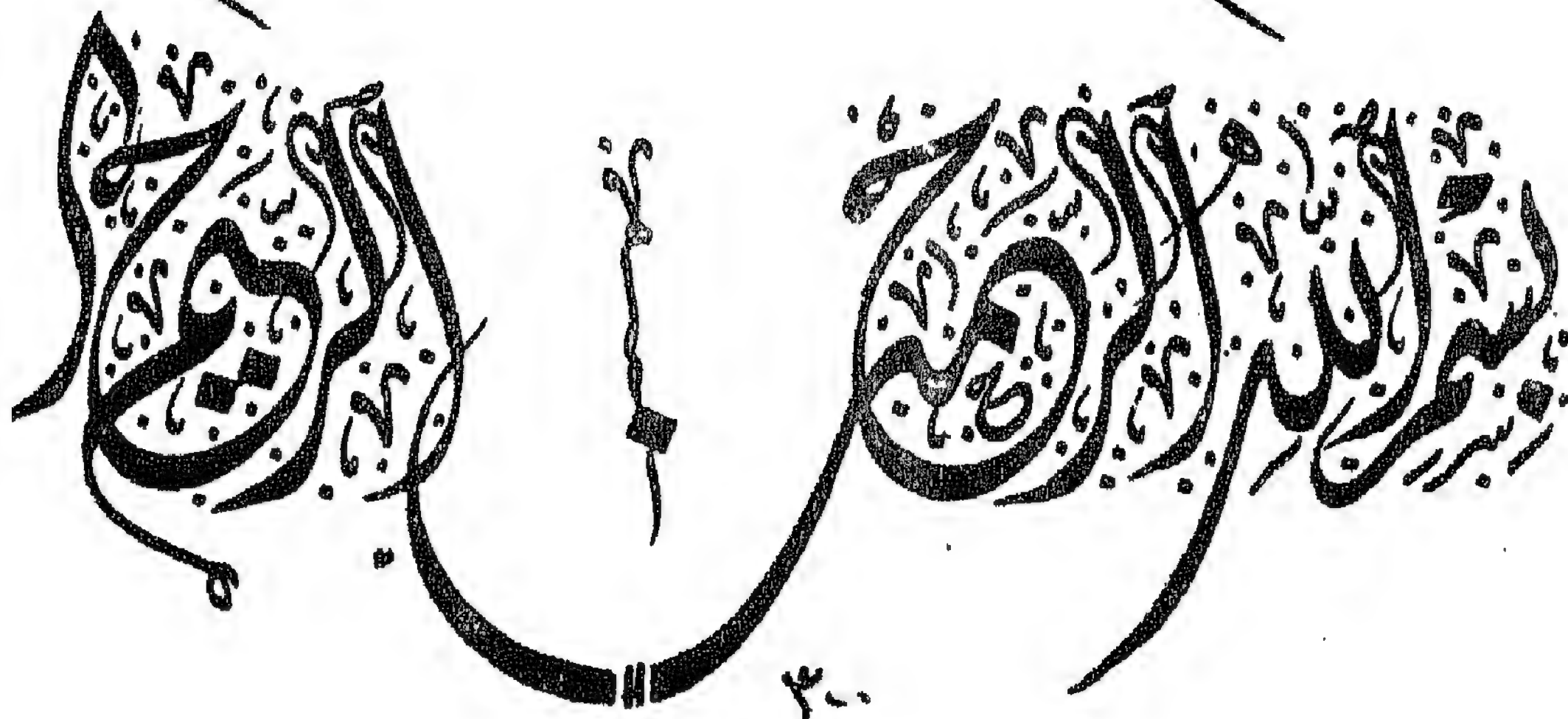
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

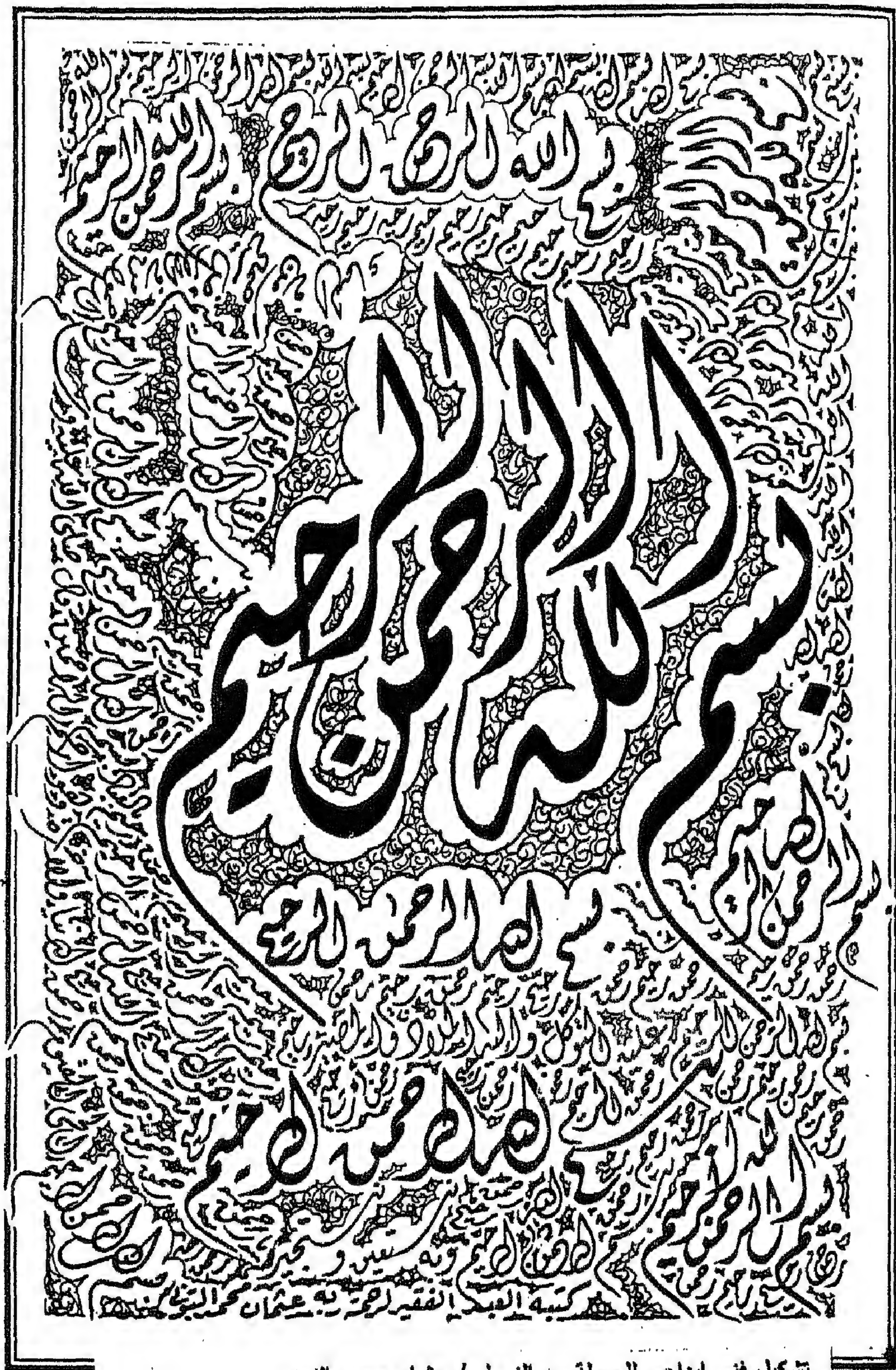
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





نسخ

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

ثلث

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

نسخ
صحفي

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

رقعة

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

ديواني

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

فارسي

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

كوفي
قديم

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

إجازة

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

مغربي

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

جلي
ديواني

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

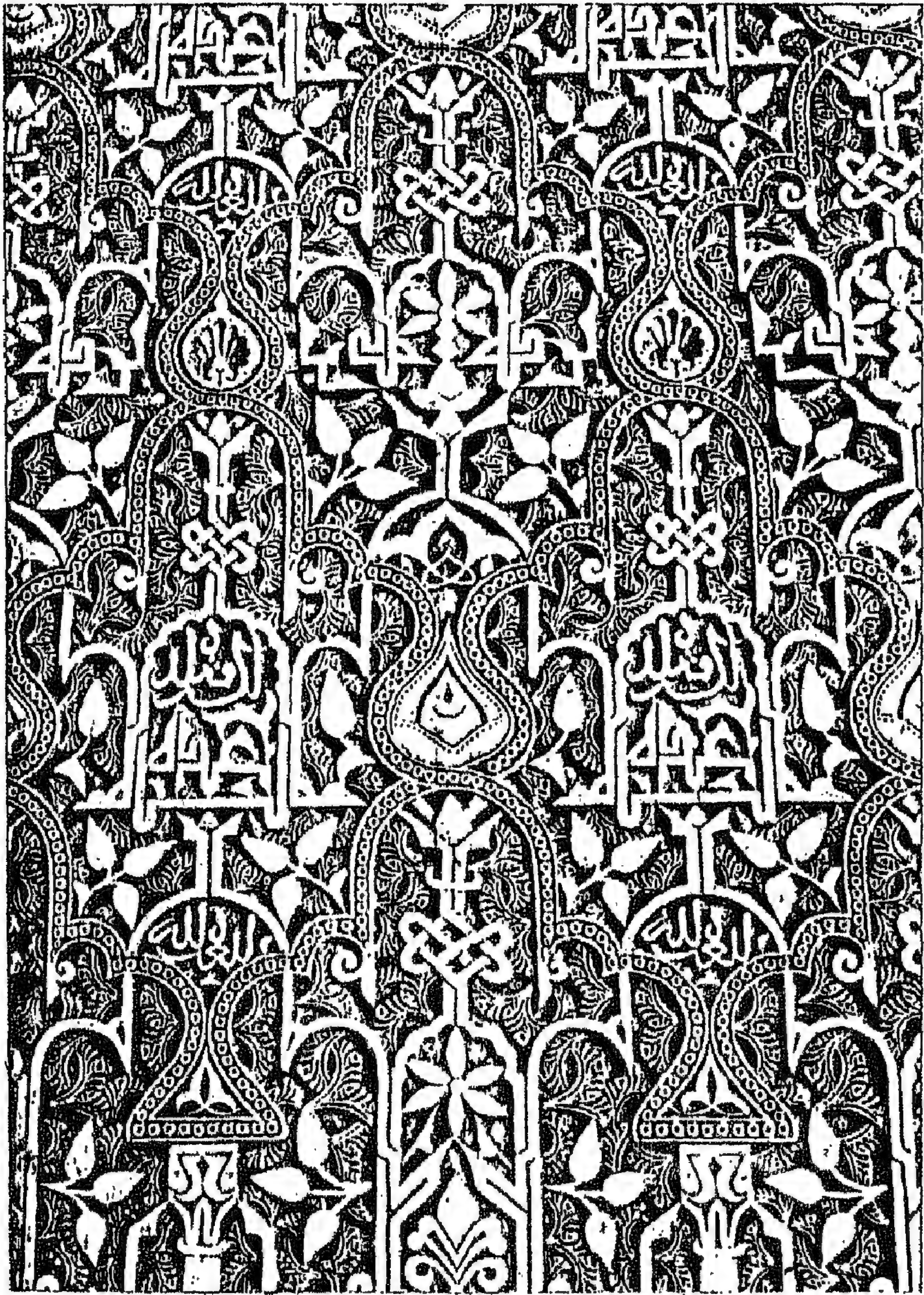
كوفي
معاصر

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

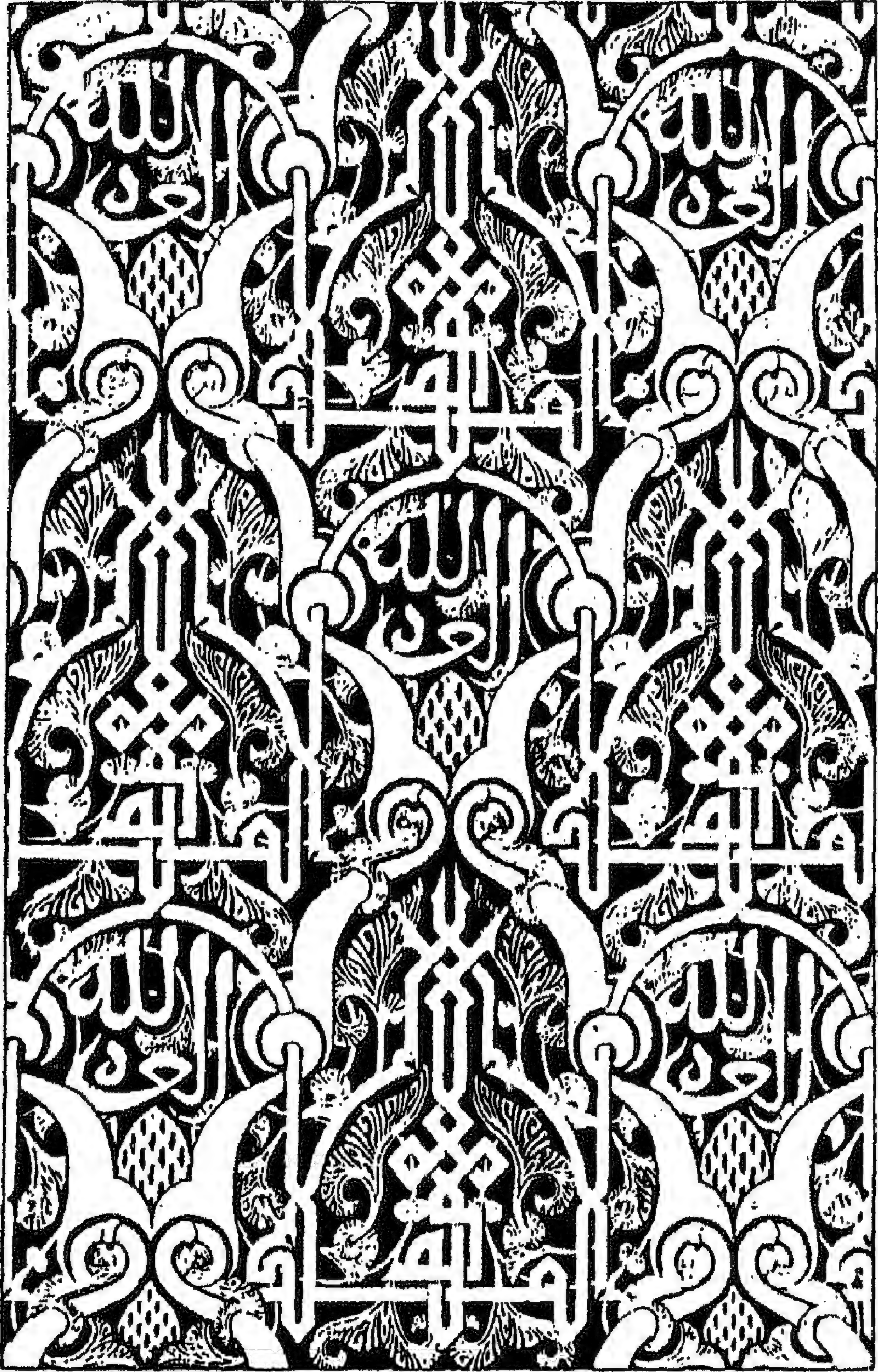
»

يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ

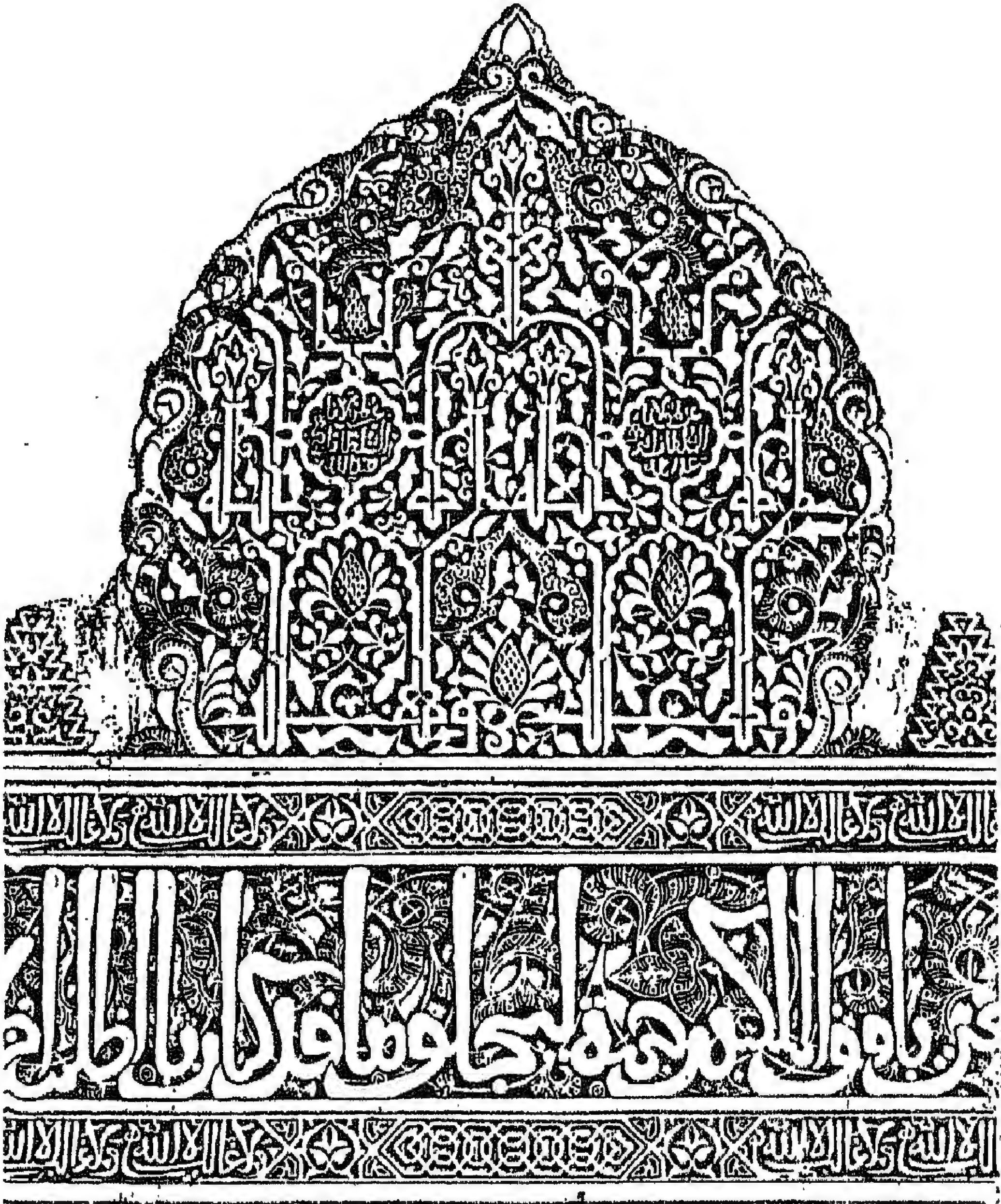
عبارة "يُولدُ النَّاسُ أحرارًا سِوَا سَيِّئَةٍ" بخطوط العربى "البهاى" بكل أنواع الخطوط
النسخ والثلث والنسخ الصحفي والرقعة والديوانى والفارسي والكوفي القديم والإجازة
والمغربي والجلي والديوانى والكوفي المعاصر والحر.



إحدى اللوحات الجدارية الجصية بقصر الحمراء بغرناطة وتظهر فيها عناصر زخرفة التوريق النباتي مع الزخارف الكتابية بالخطين الكوفي المصفور والثلاث الأنتلسي. القرن ١٤م.



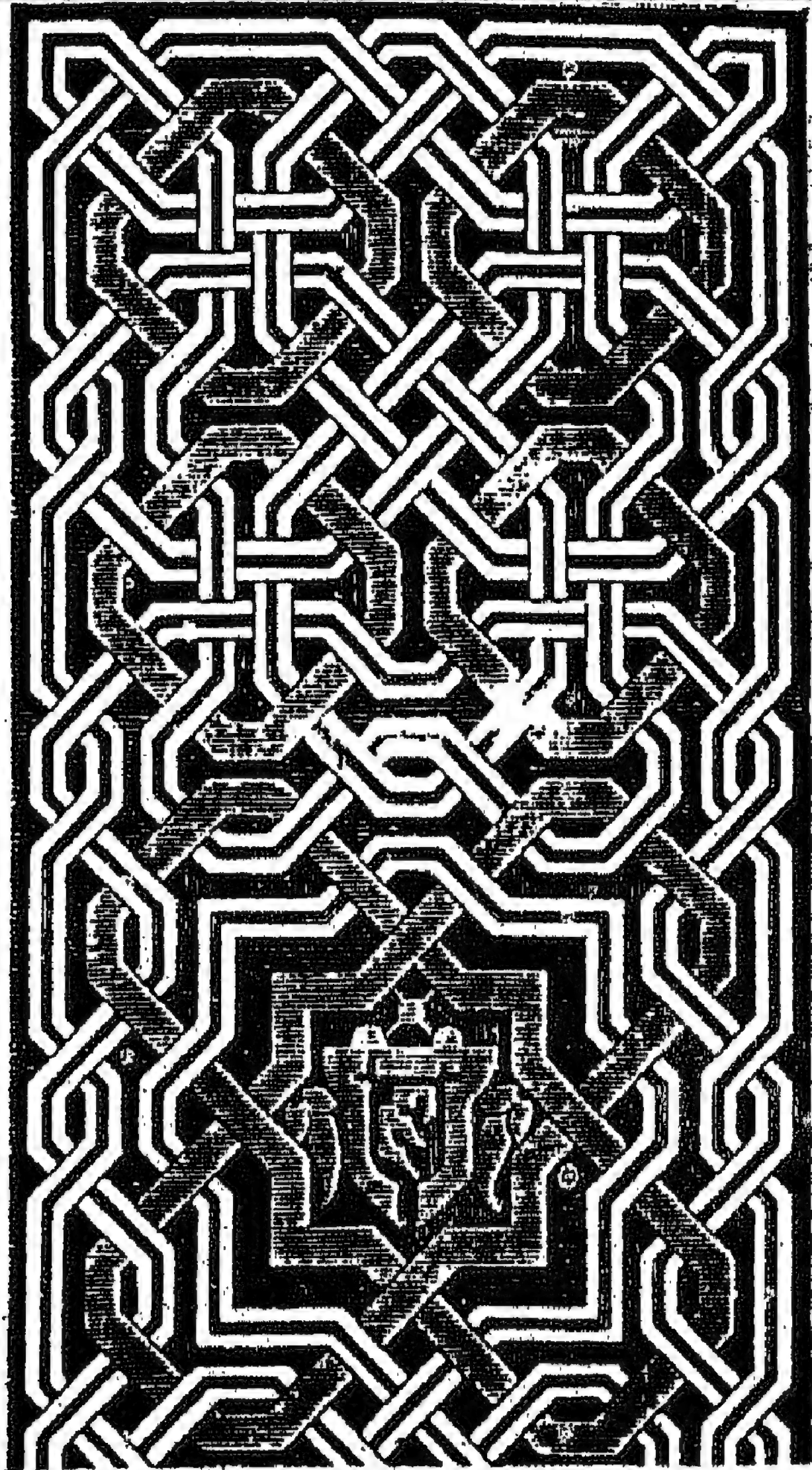
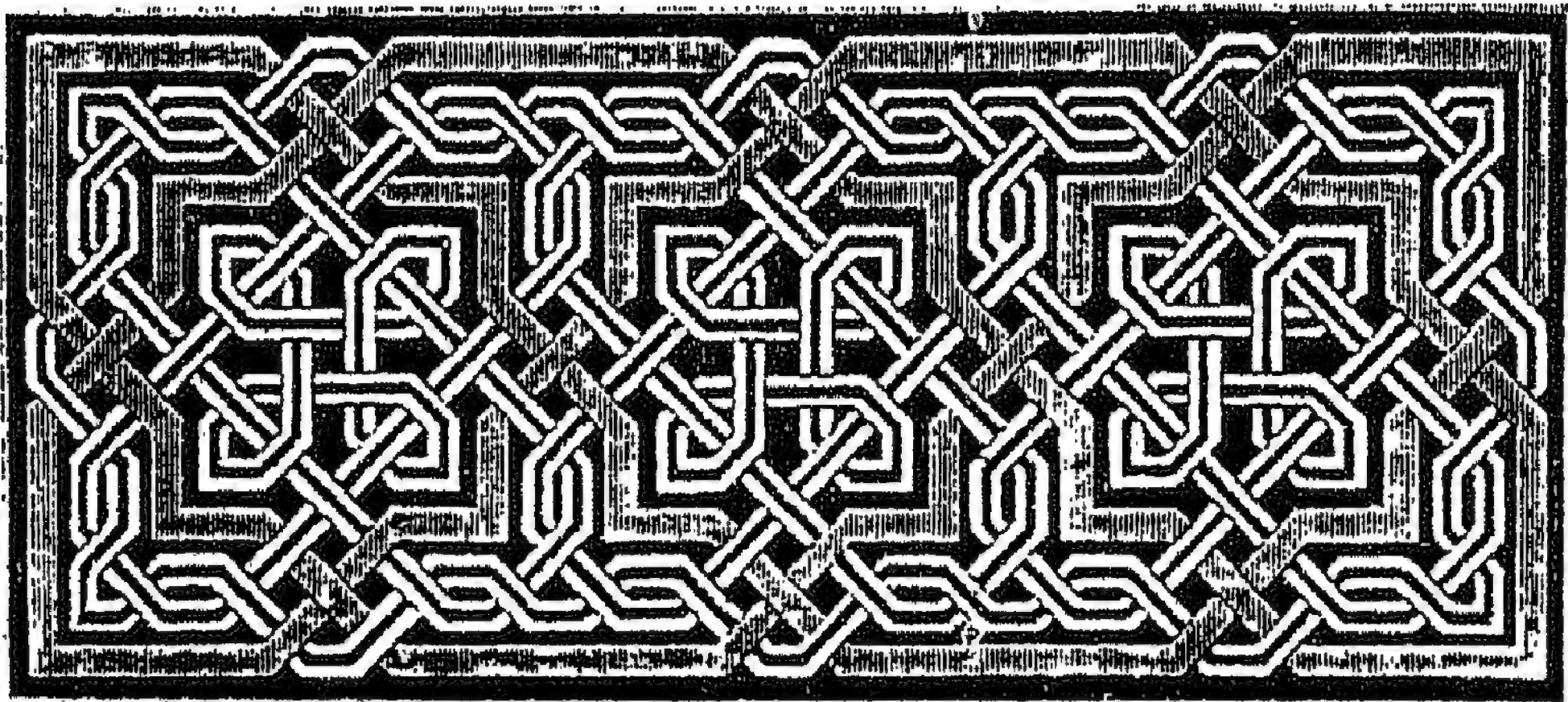
رخارف جدارية للتزيين النباتي مع الكتابات الكوفية والثنية المتبادلة حيث عمد الفنان إلى كتابة عبارة
 "الحزة لله" بالخط الثلث وعبارة الملك لله بالخط الكوفي المصنوع وذلك في تشكيل هندسي بديع.



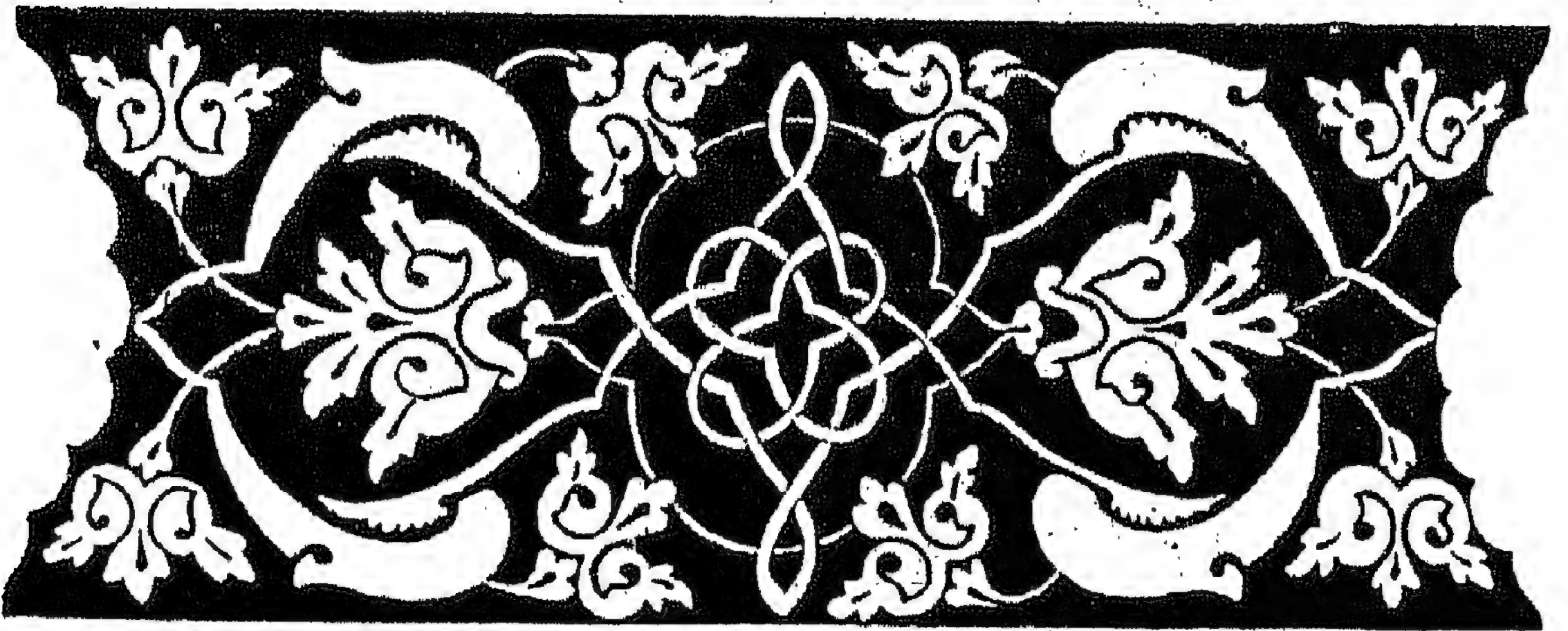
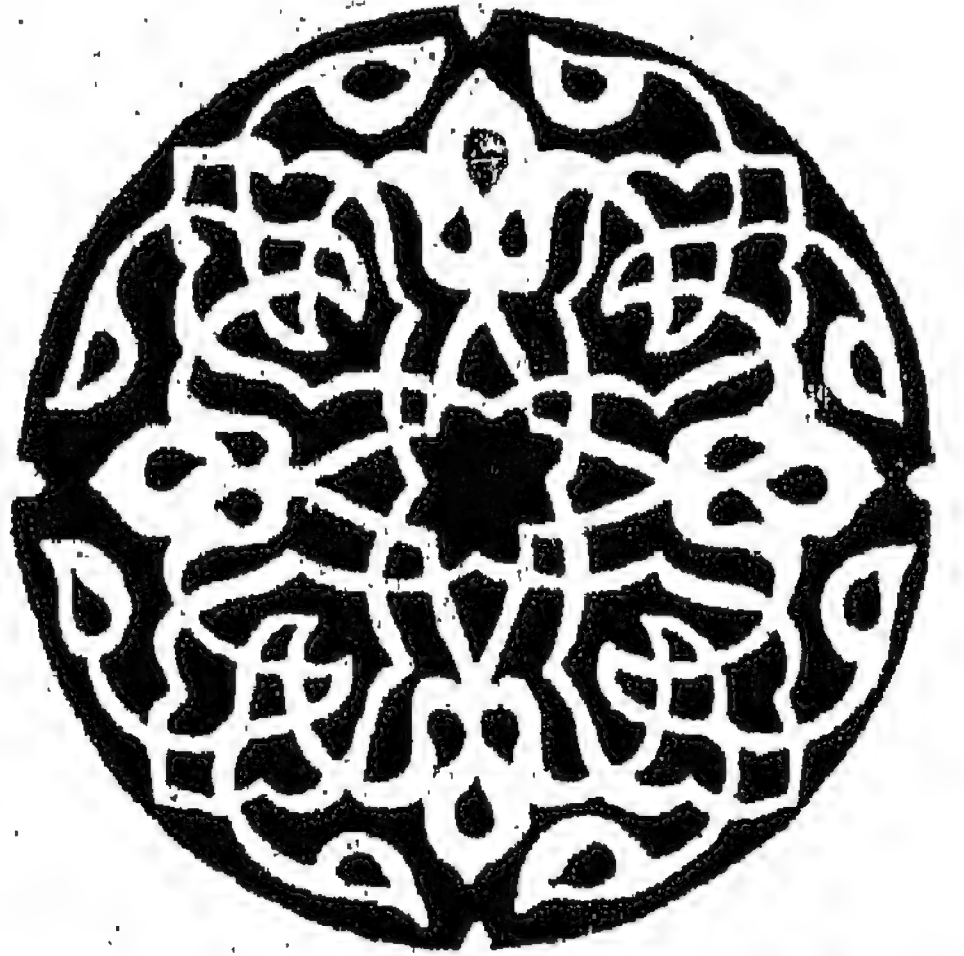
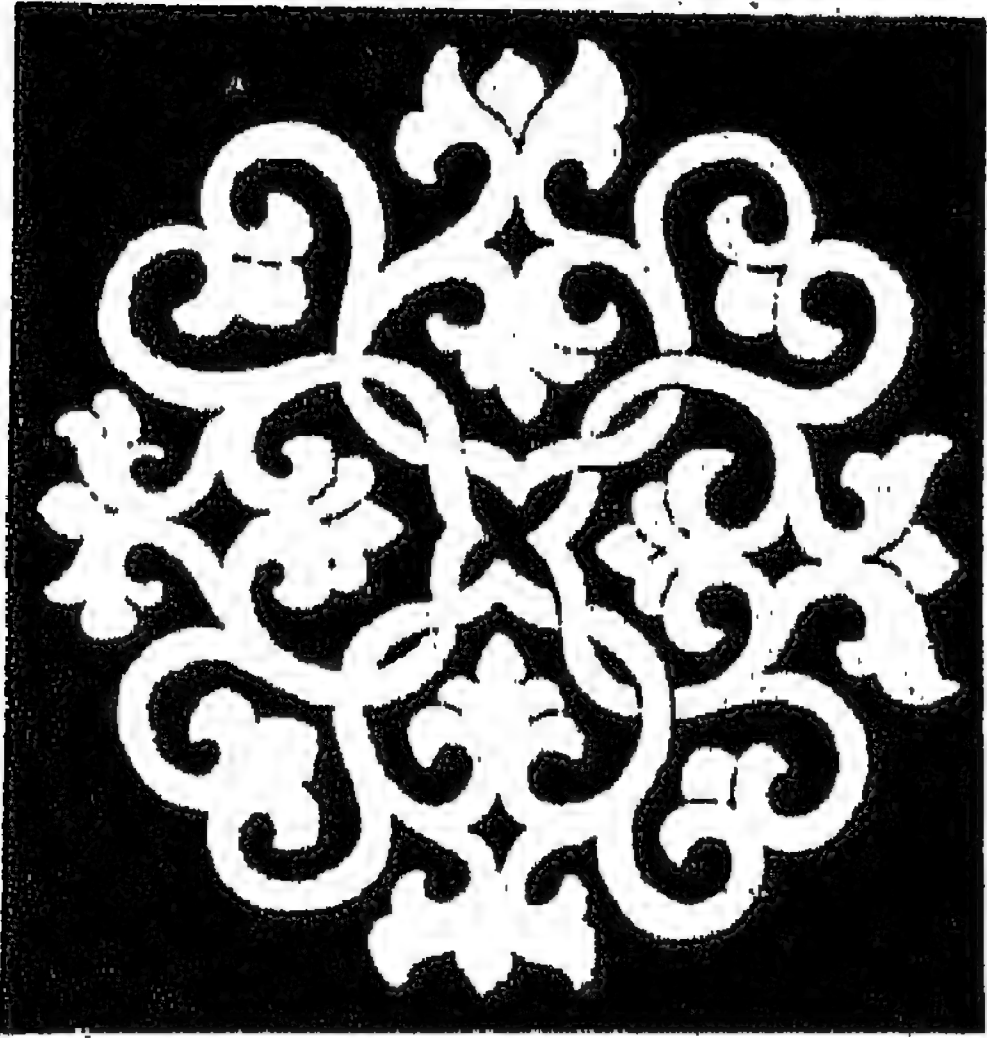
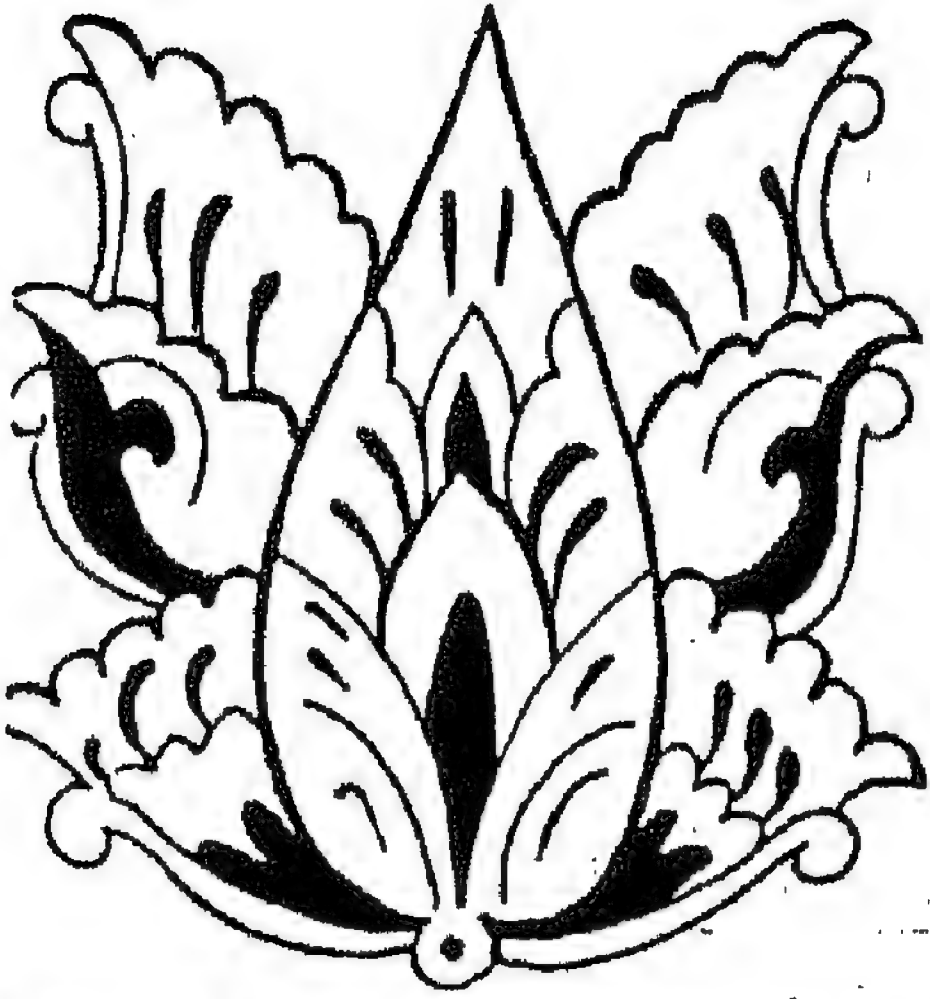
إحدى اللوحات الجدارية الزخرفية الإبداعية بباخة الأس بقصر الحمراء بغرناطة، وقد استخدم الفنان كل إمكانيات الزخرفة العربية الكثيفة للأوراق النباتية ونقراعاتها والكتابات الكوفية والتست والمغربي وأحد الخطوط الهامة التي كتبها الخطاط الأندلسي مع اسخال كل هذه الزخارف في تشكيل هندسي يتسم بالإبداع الجمالي.



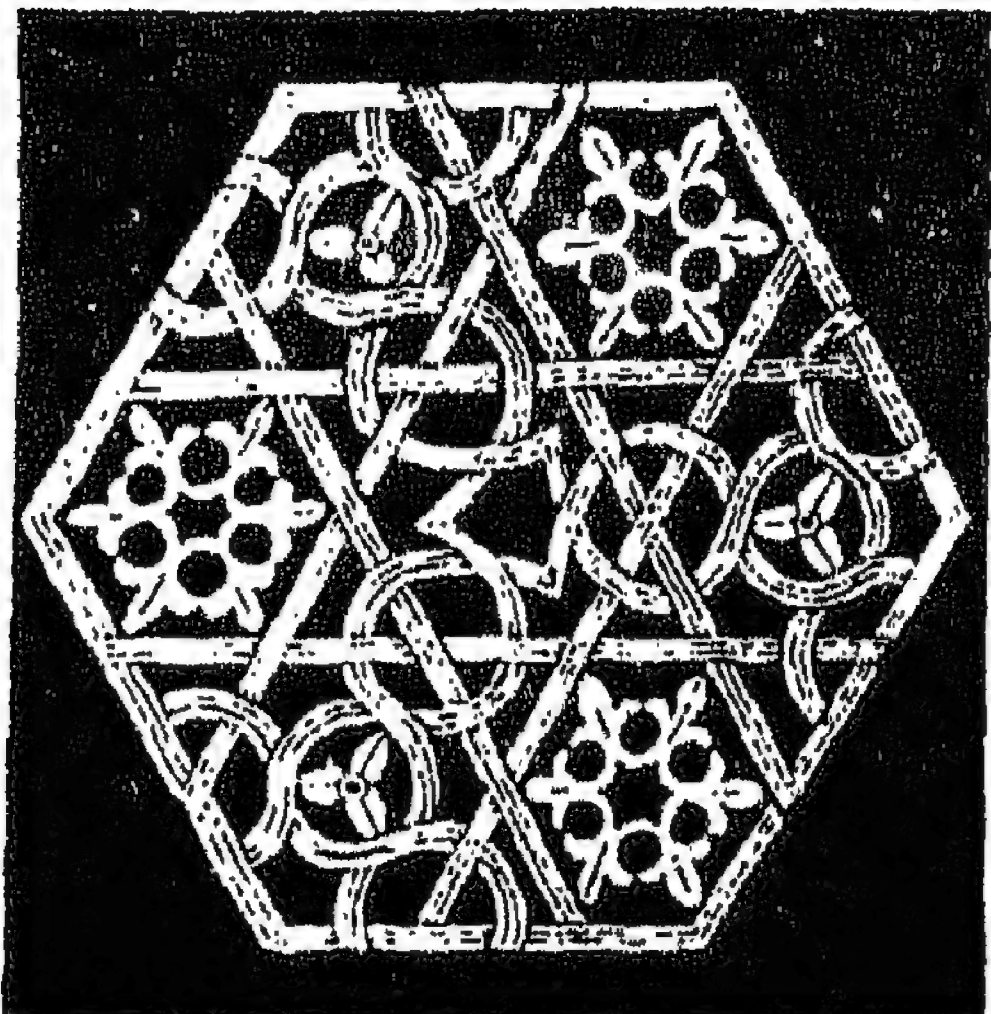
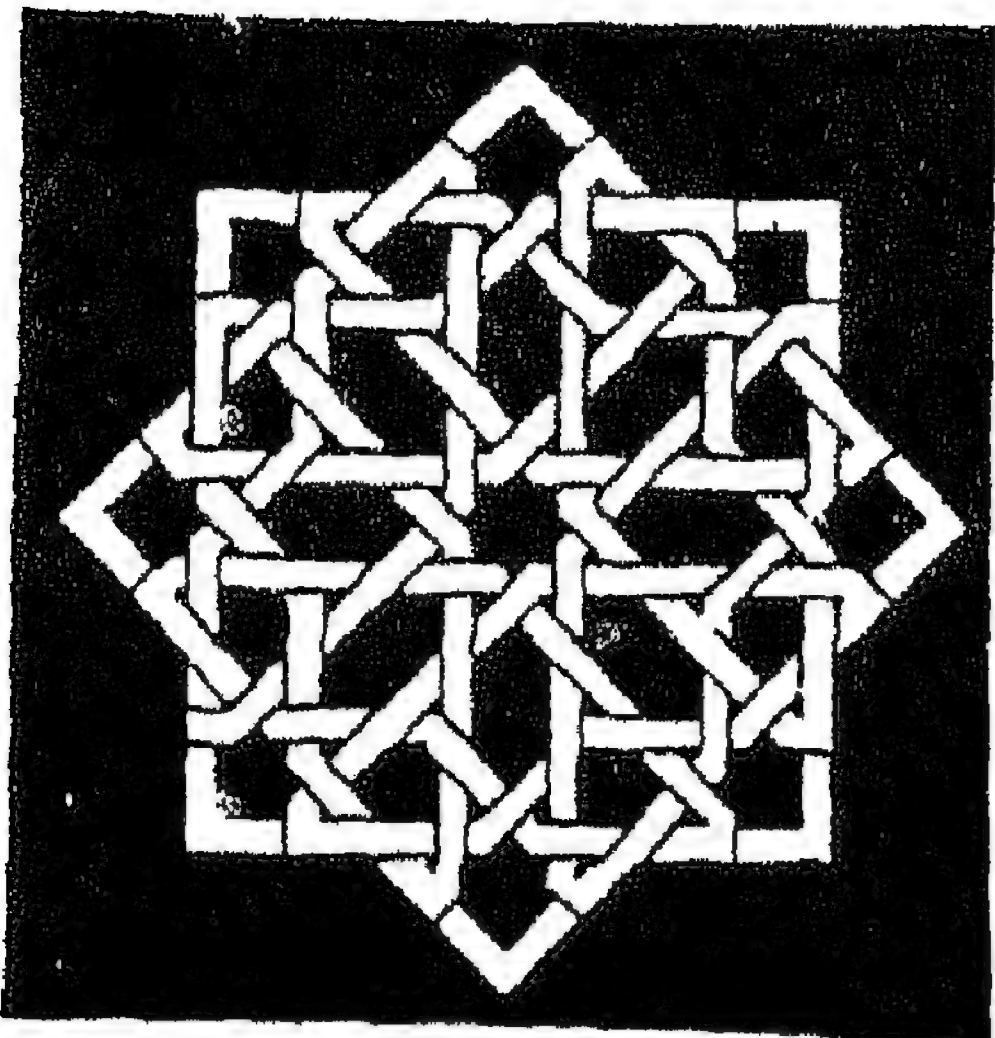
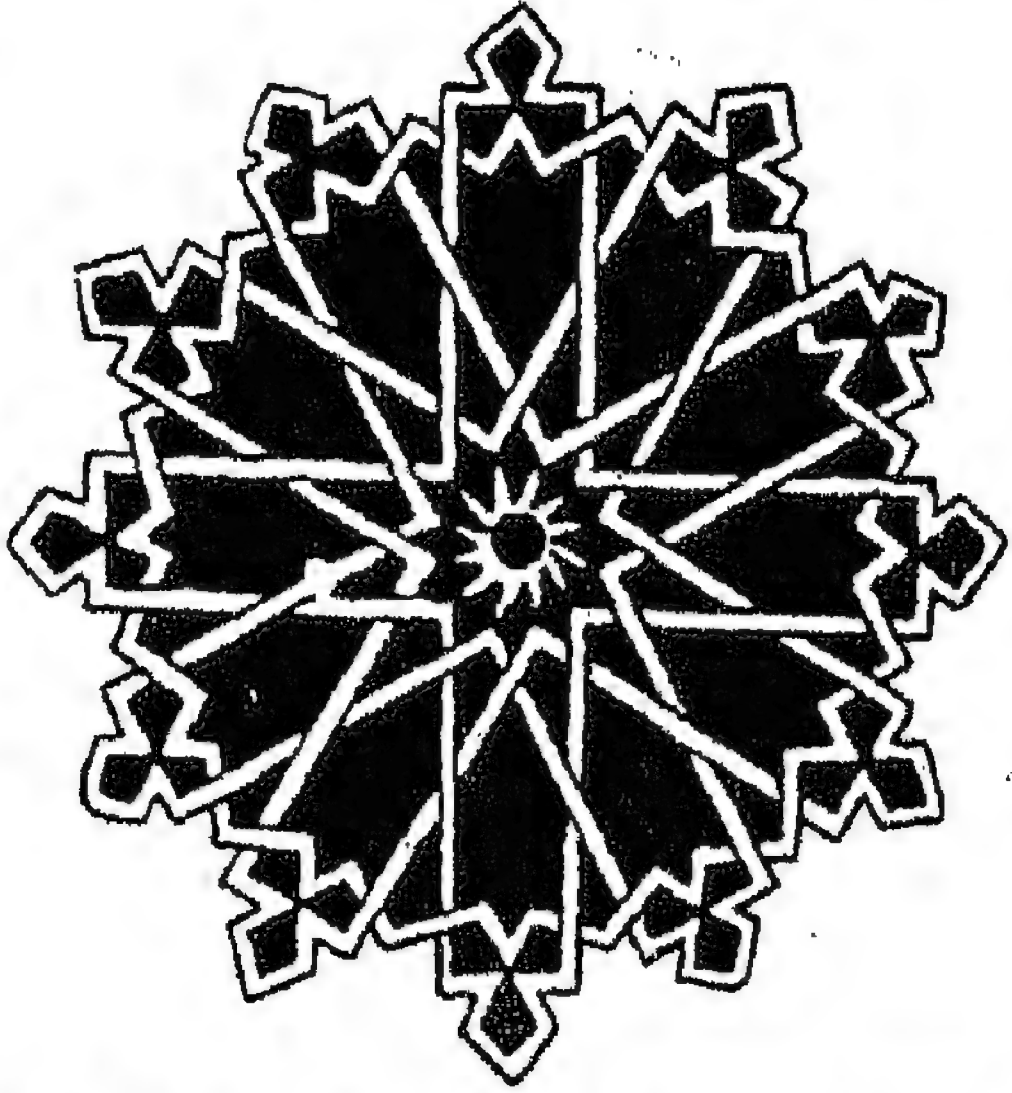
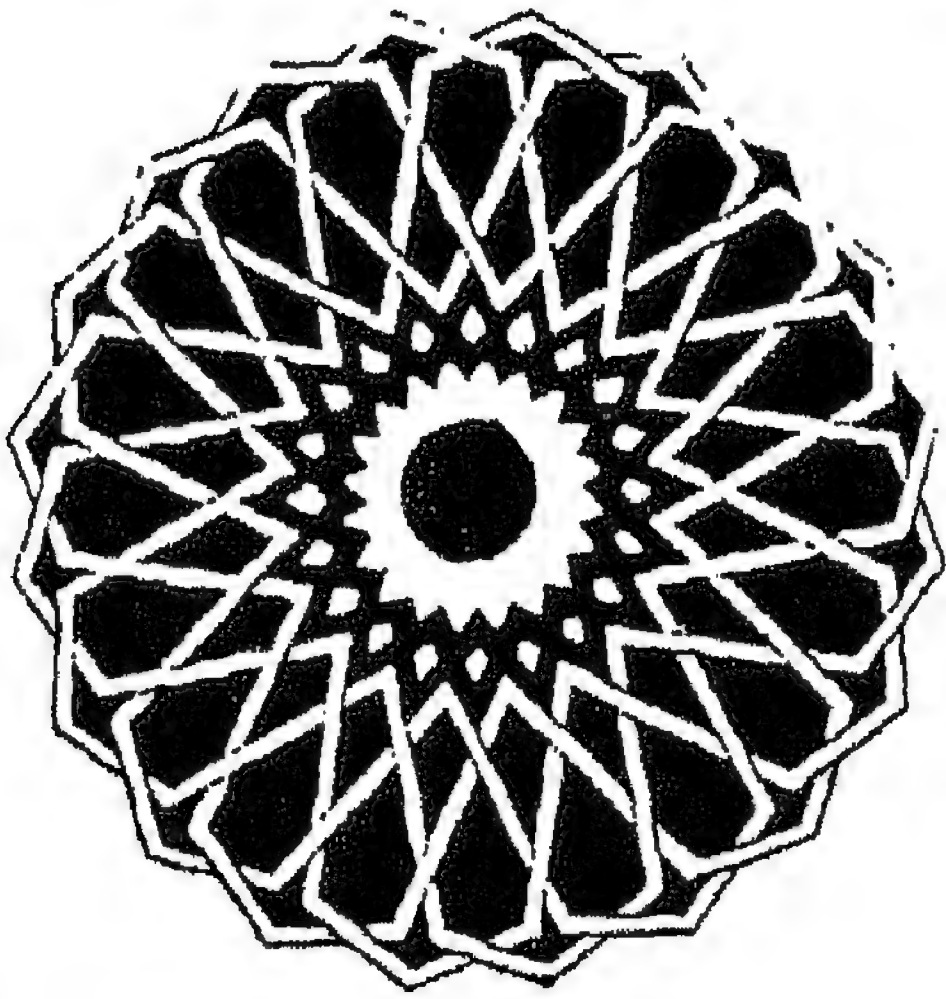
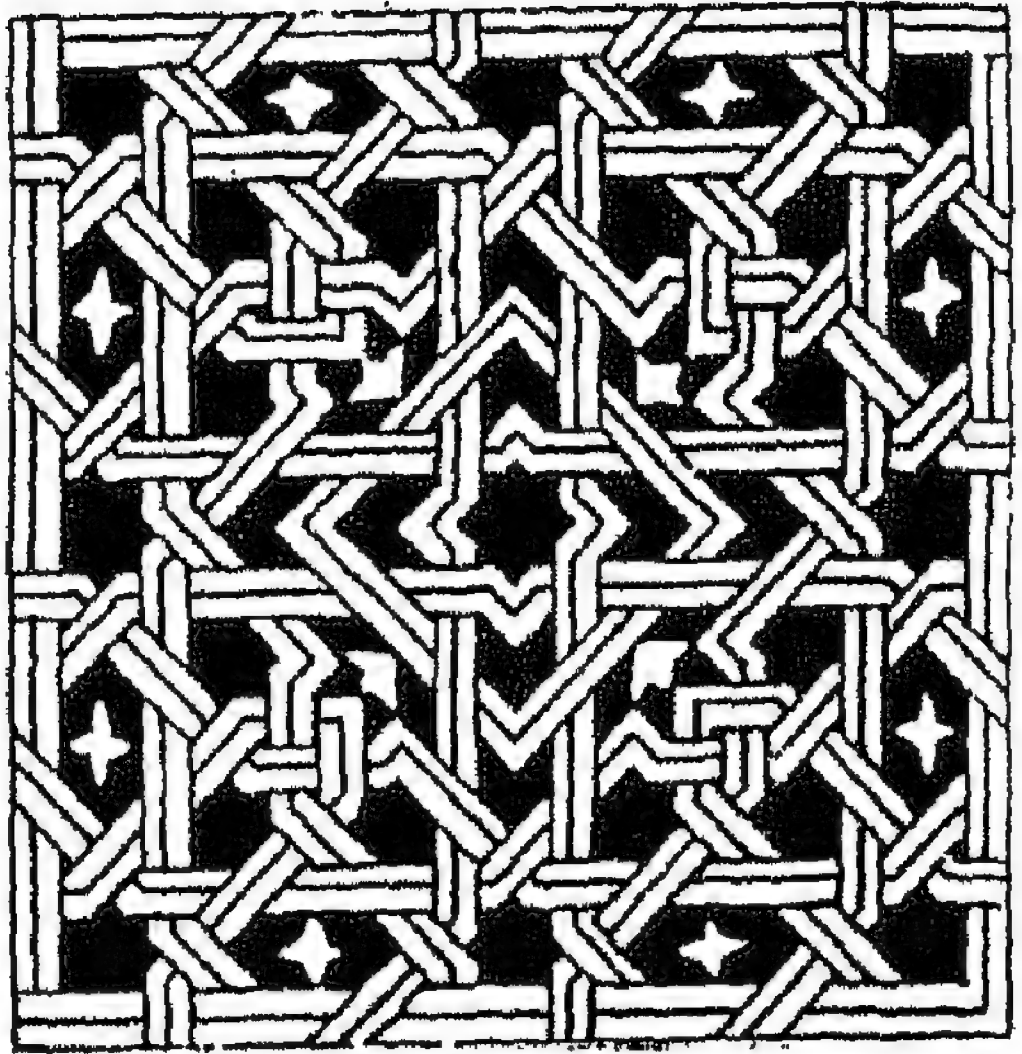
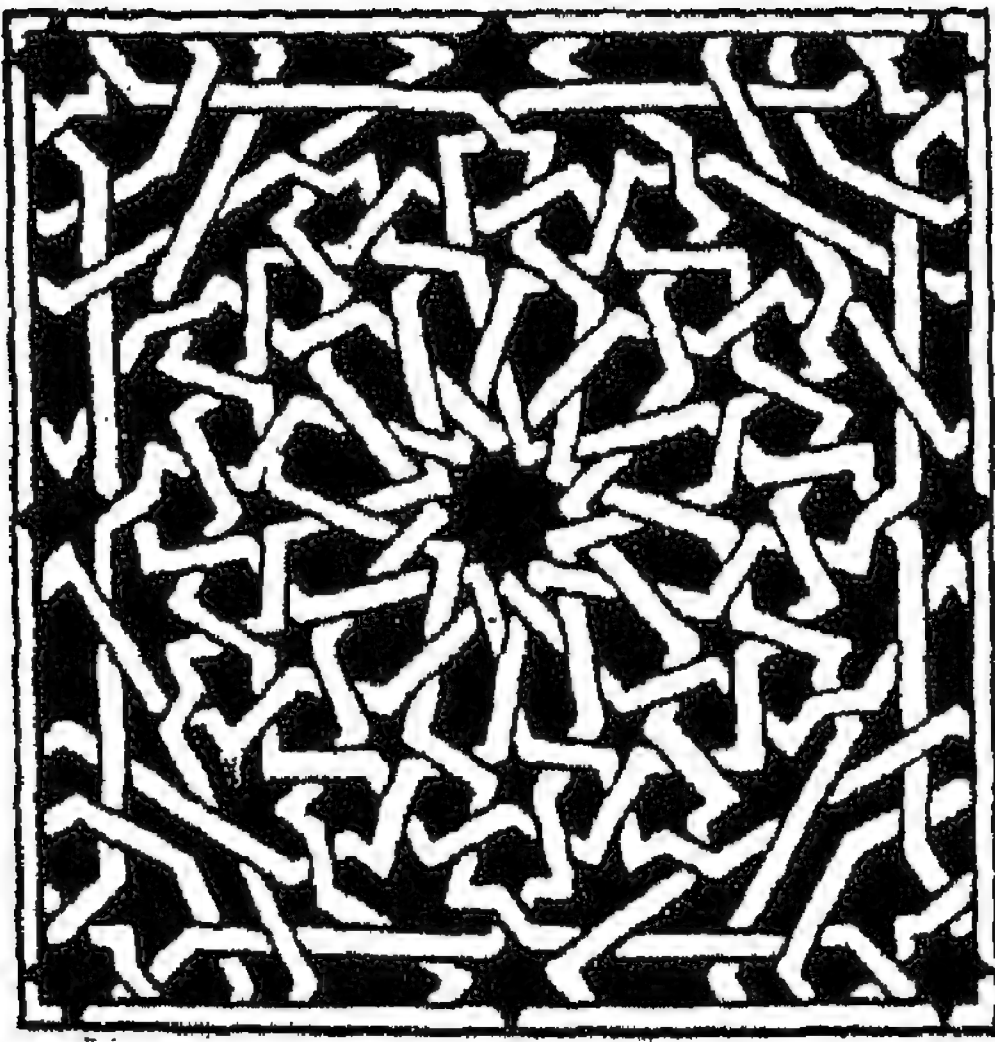
٤ أمثلة لزخرفة التوريق الجدارية تمثل قمة الإبداع الفني لإنتاج الفنان المسلم بالأندلس لتجميل قصر الحمراء في القرن ١٤ م . والزخرفة تجمع بين التحوير النهائي والأشكال الهندسية وتداخلها لتحقيق التكرار والتوازن التبادلي.



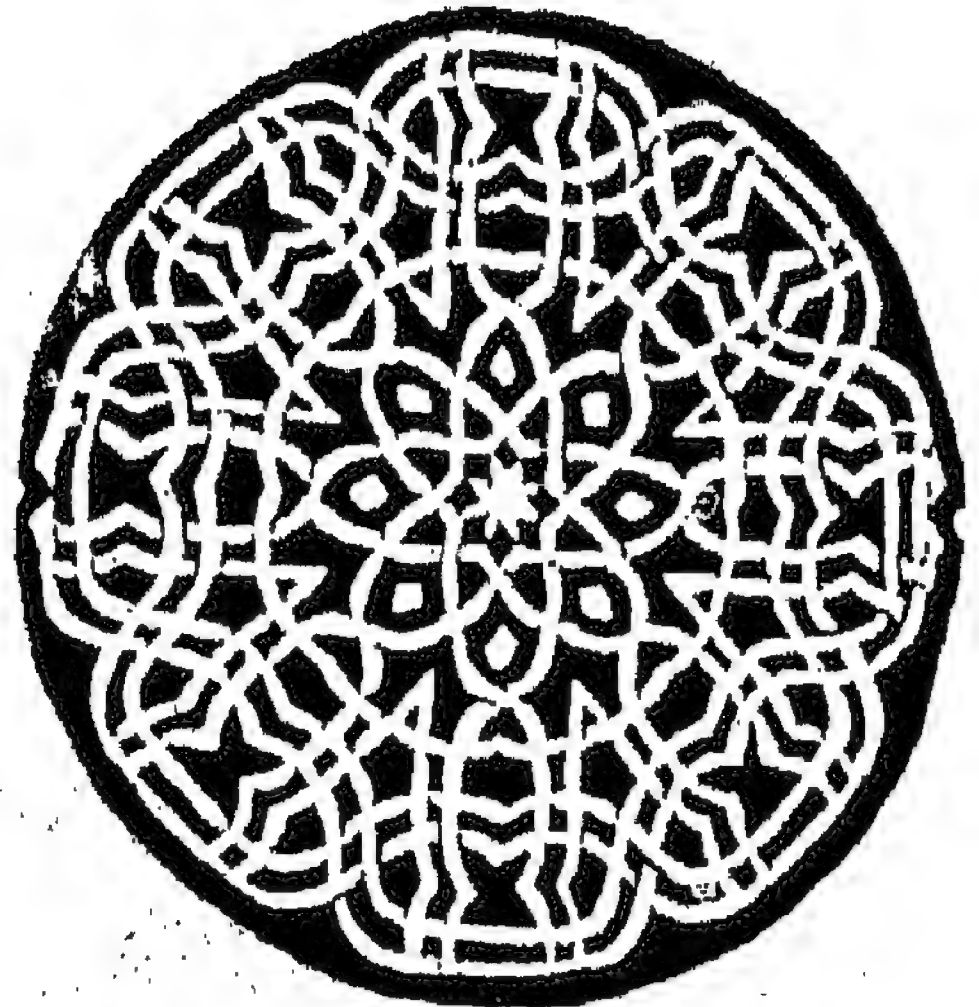
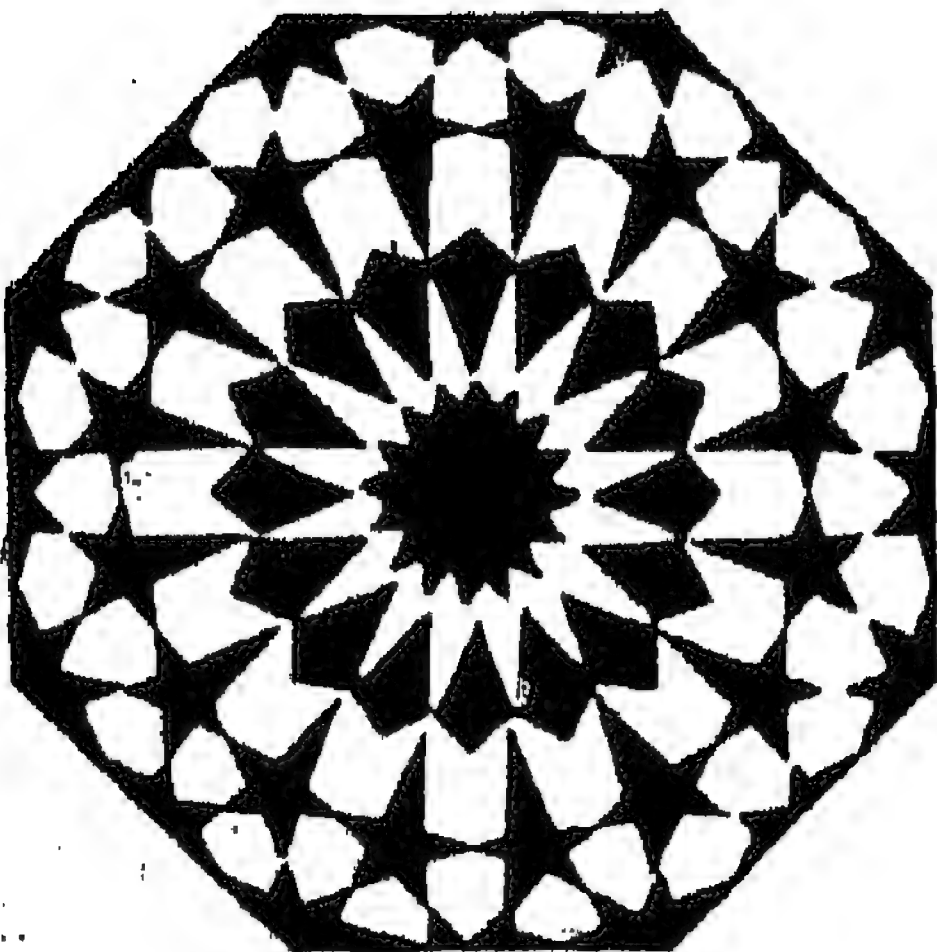
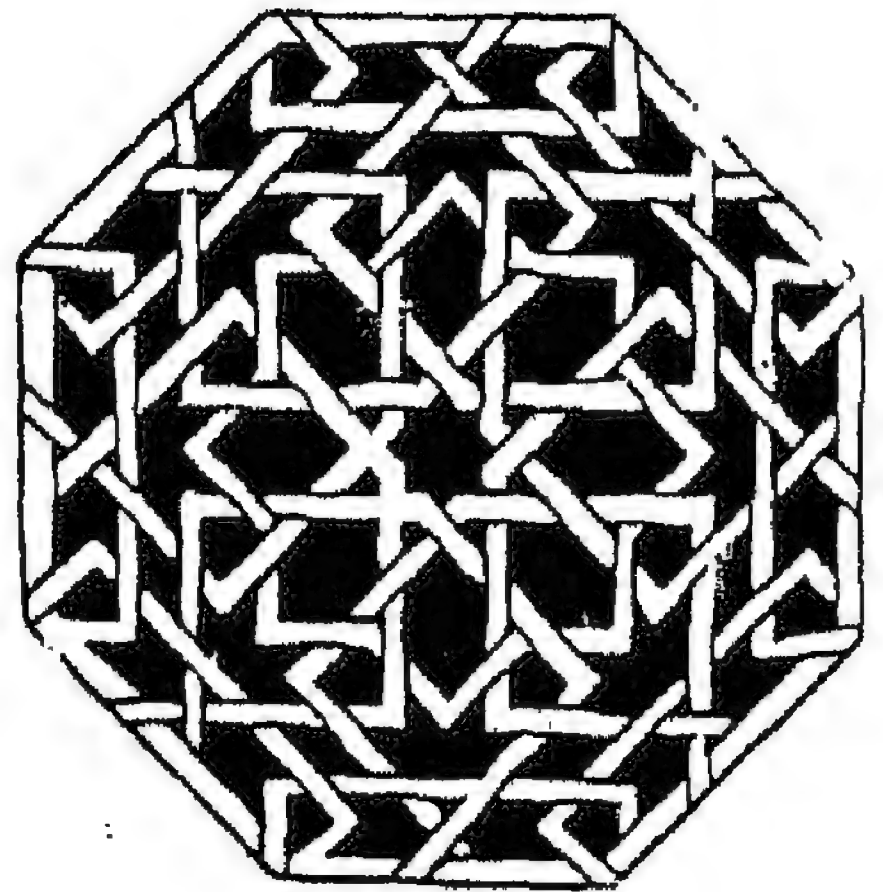
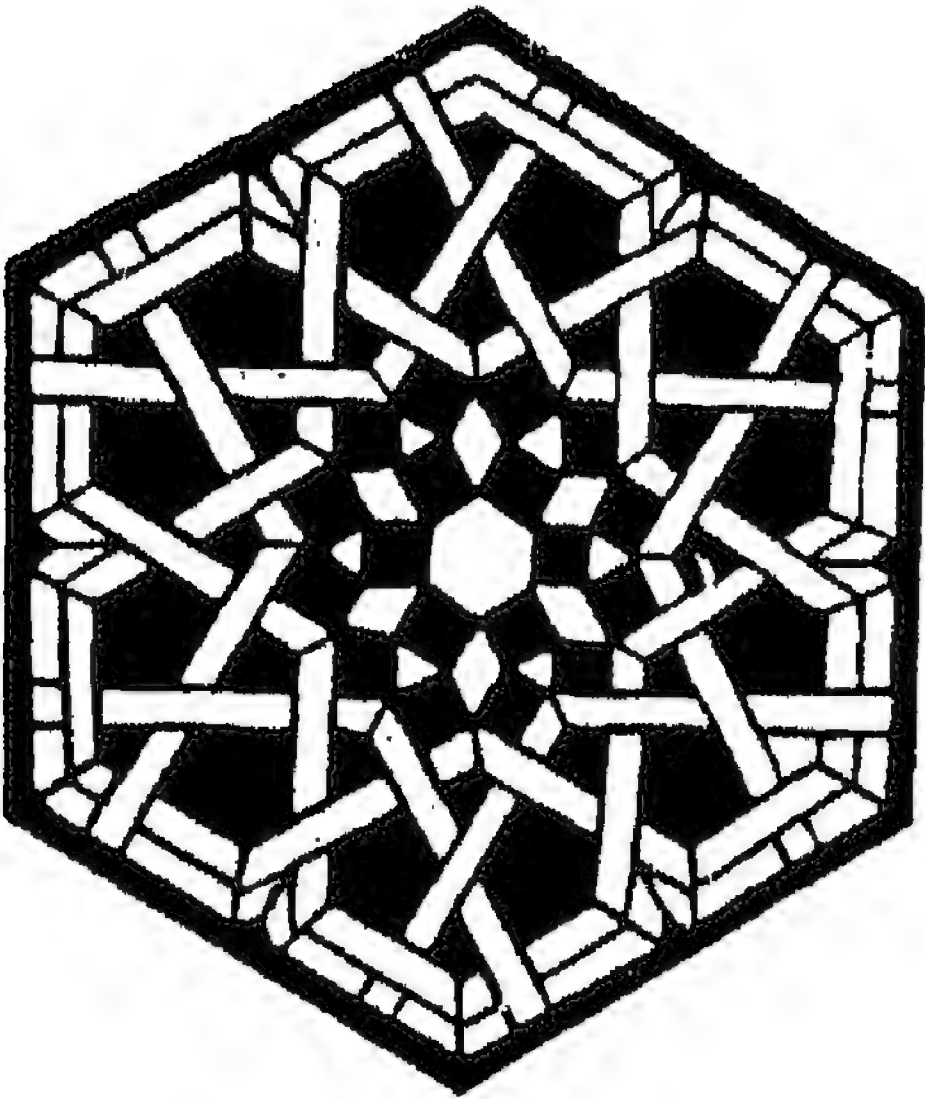
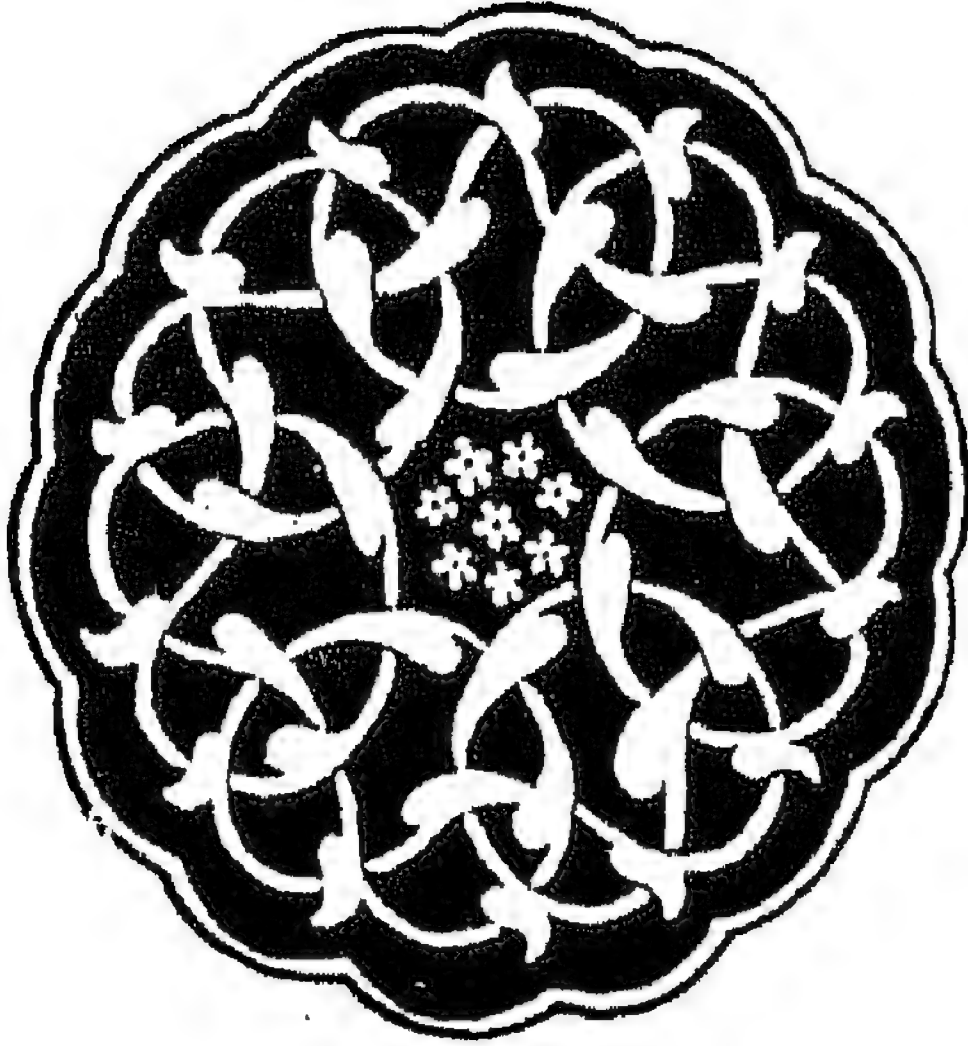
حشوتان من الحصن محفورتين بزخارف هندسية متضاربة بقصر الحمراء بقرطبة إسبانيا القرون ١٤م
تمثل الزخرفة قمة الإبداع في النسب المستخدمة.



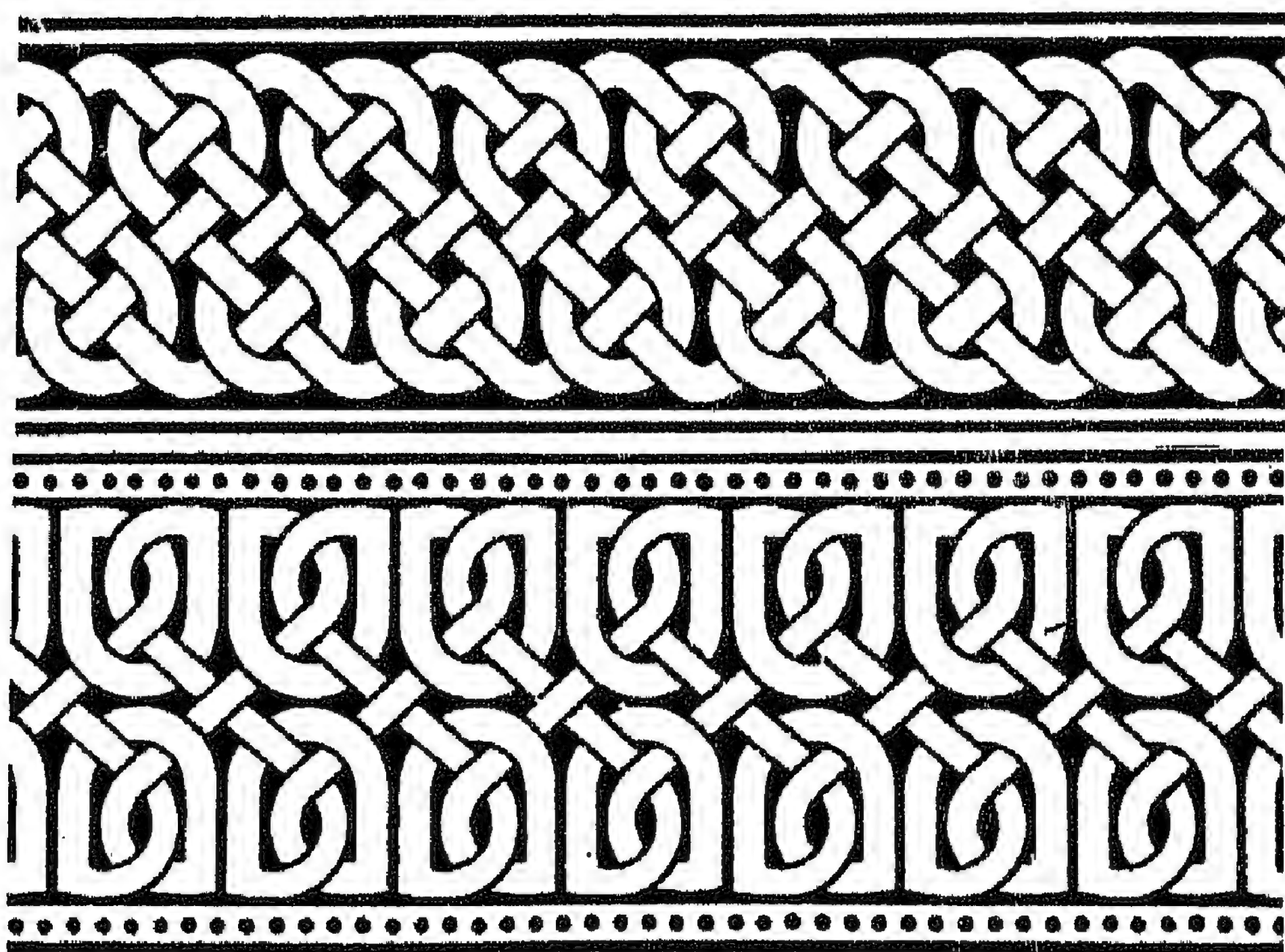
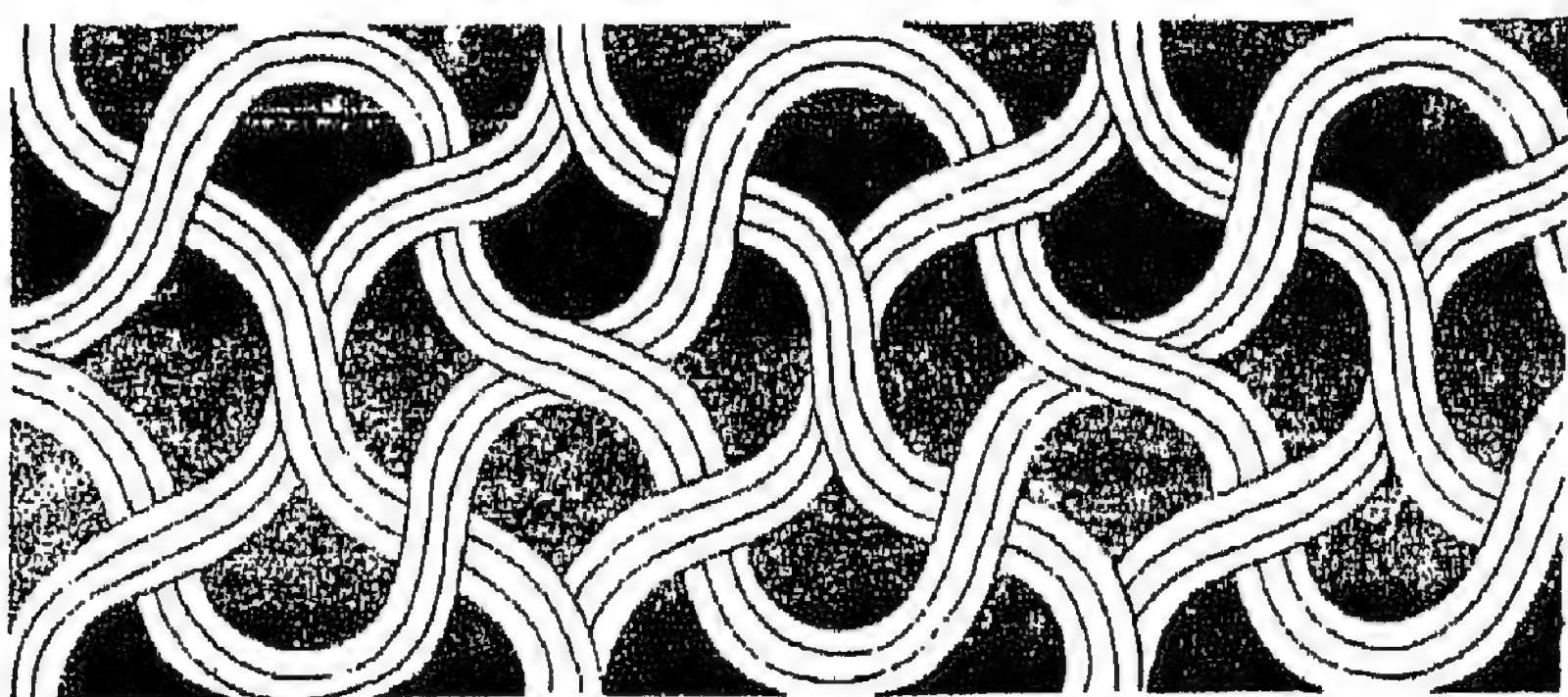
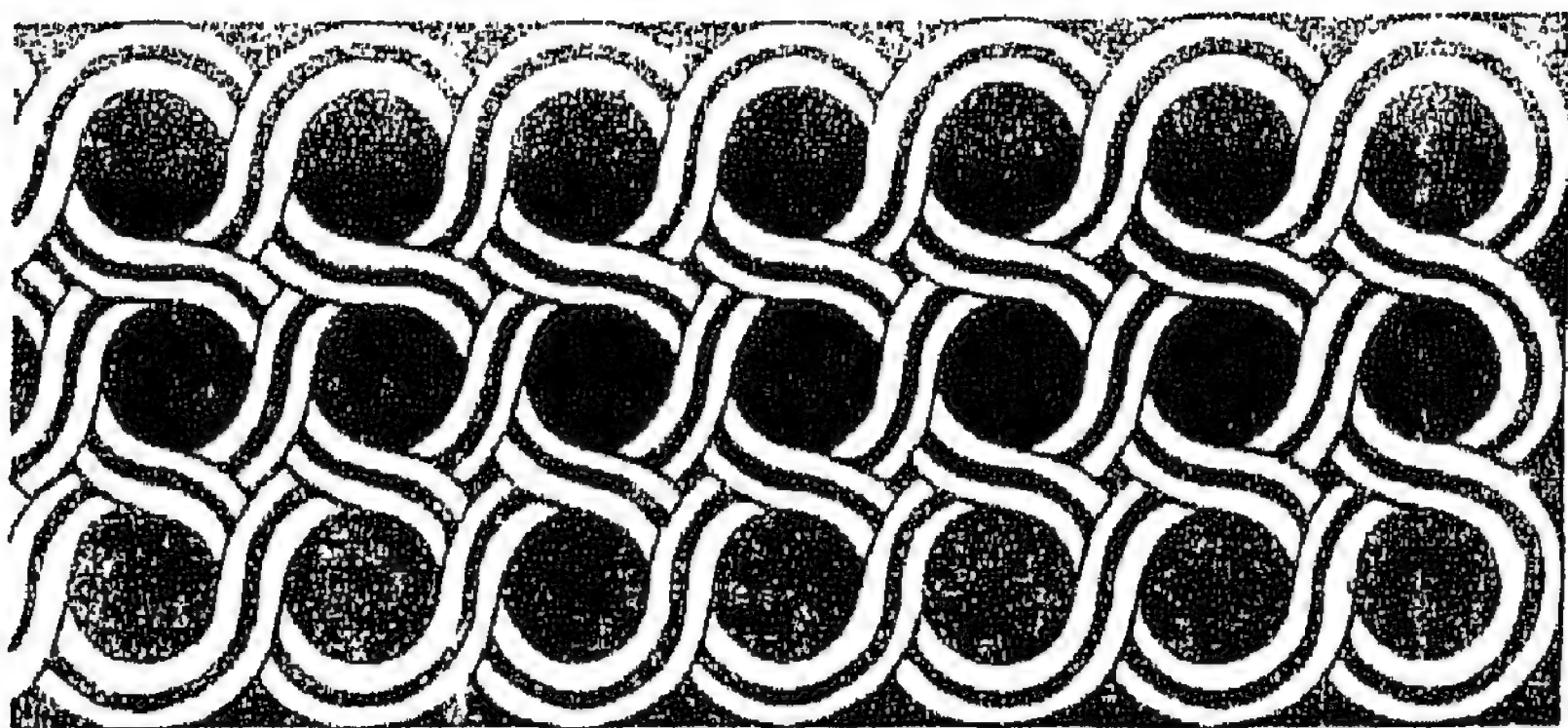
يكثر للفنان المسلم من رسم للفروع النباتية ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية وتخرج منها الأوراق والزهور في علاقة فنية هندسية فيها التكرار والتقابل والتناظر والتداخل.



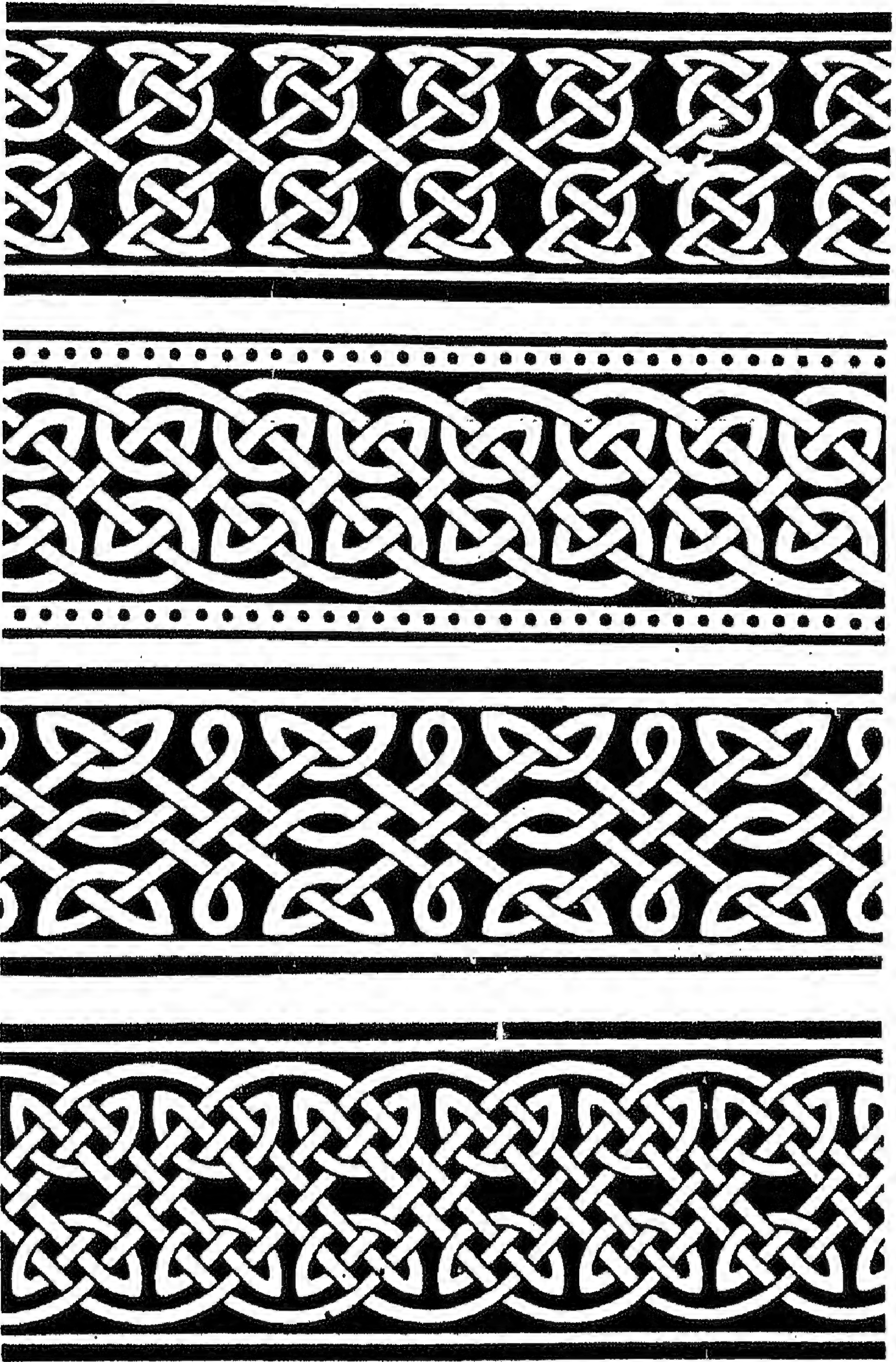
وحدات زخرفية هندسية من الأطباق النجمية والتي استخدمت بكثرة في المحاريب والسقوف



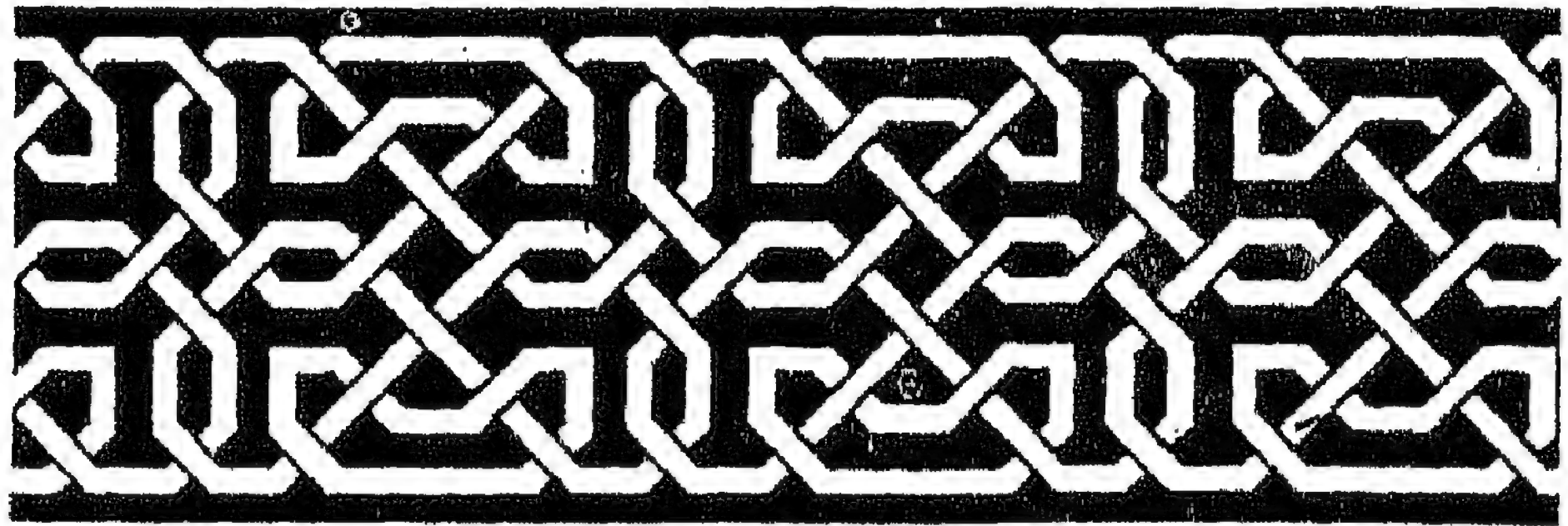
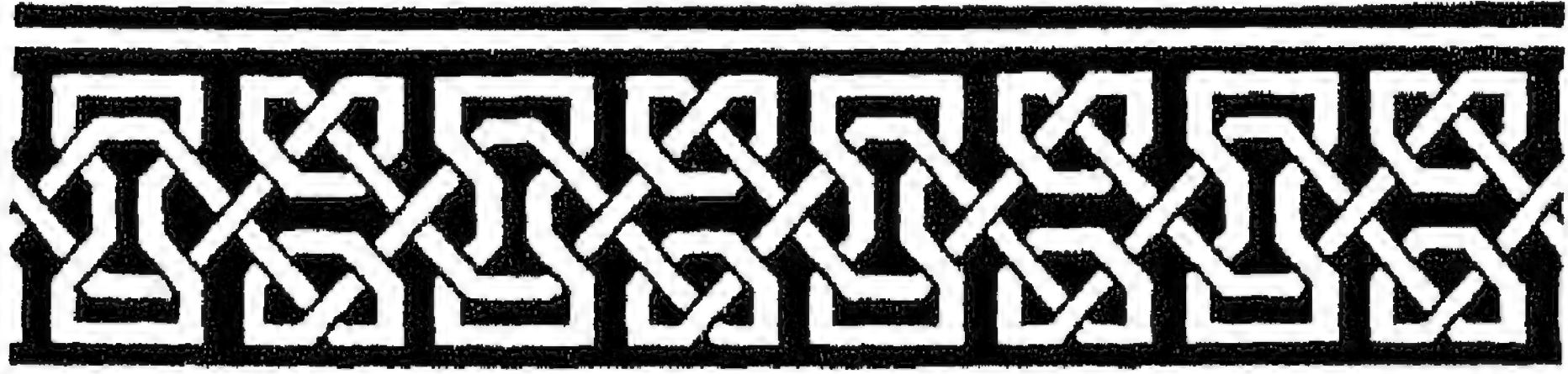
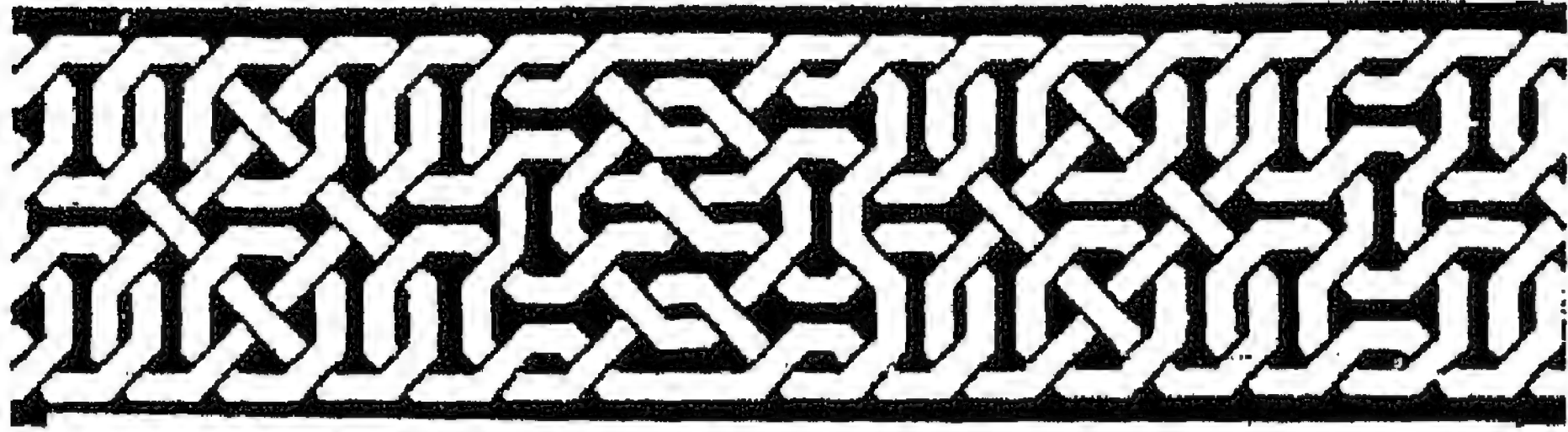
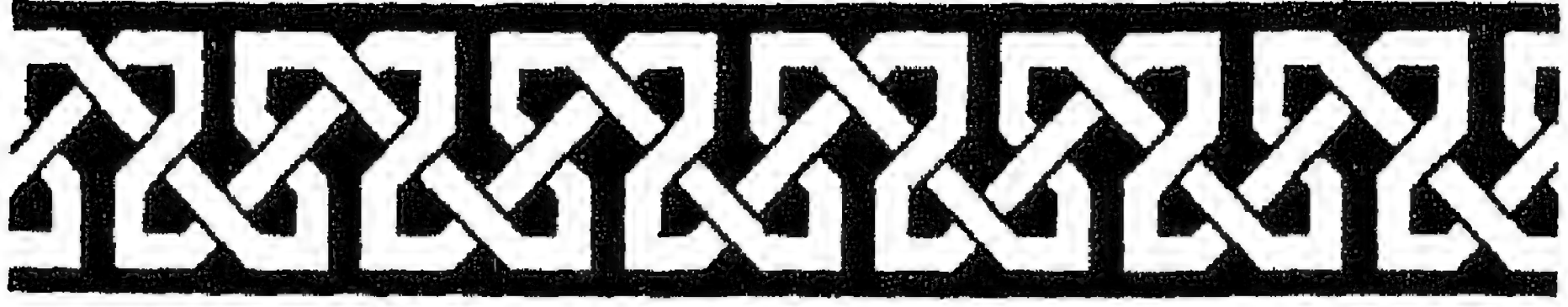
وحدات زخرفية هندسية من الأطباق النجمية والتي استخدمت بكثرة في المحاريب والسقوف



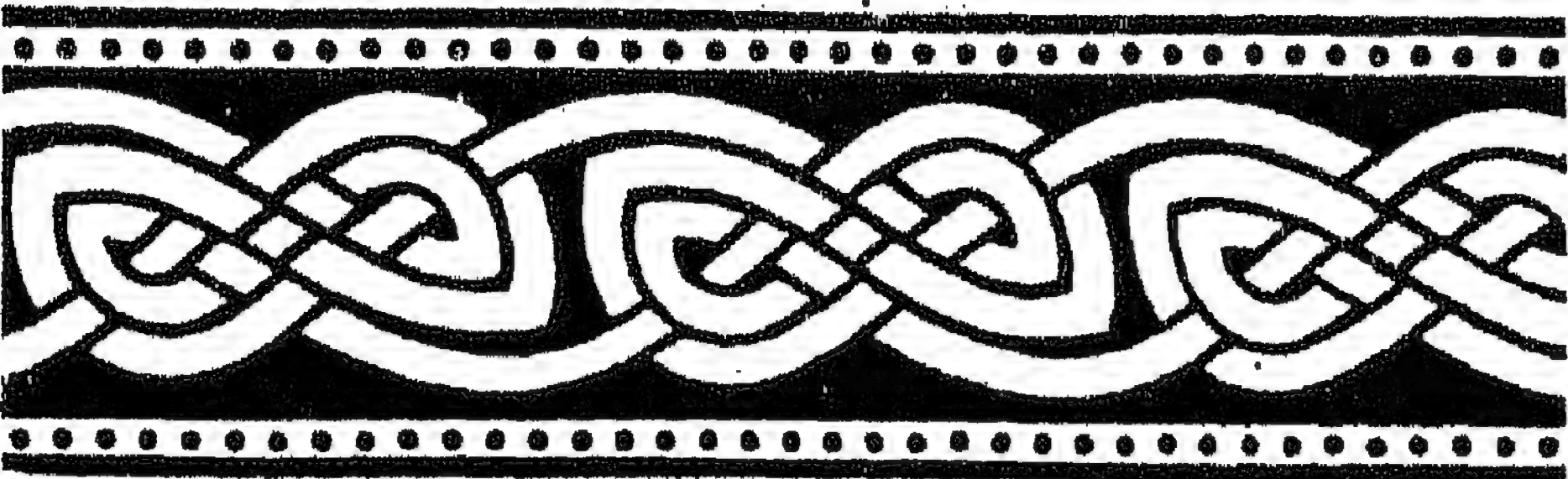
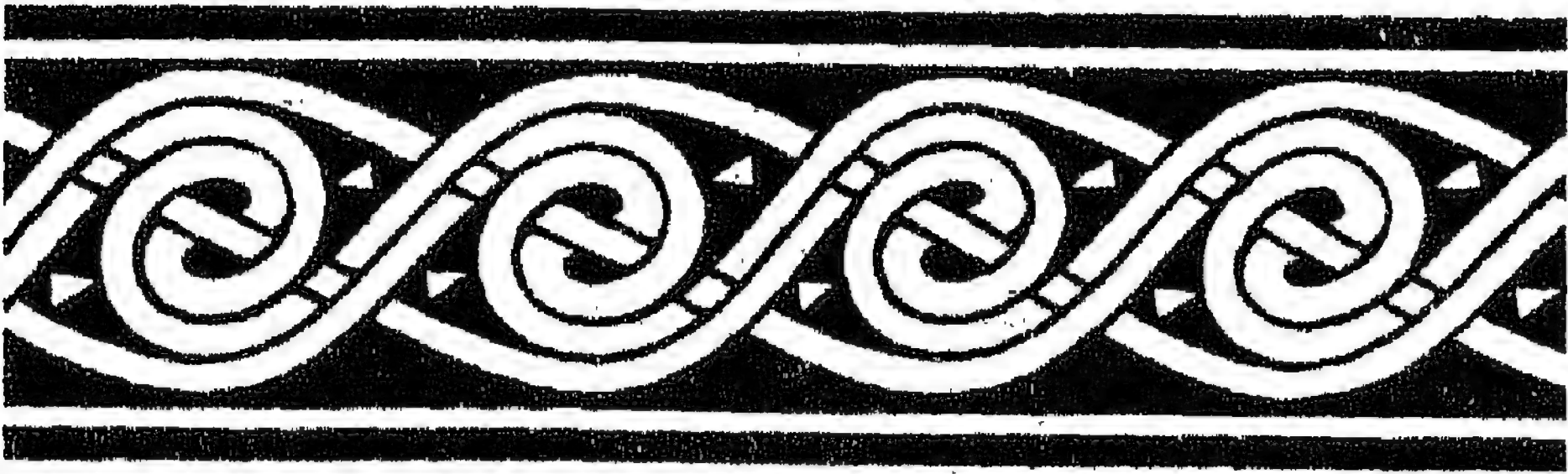
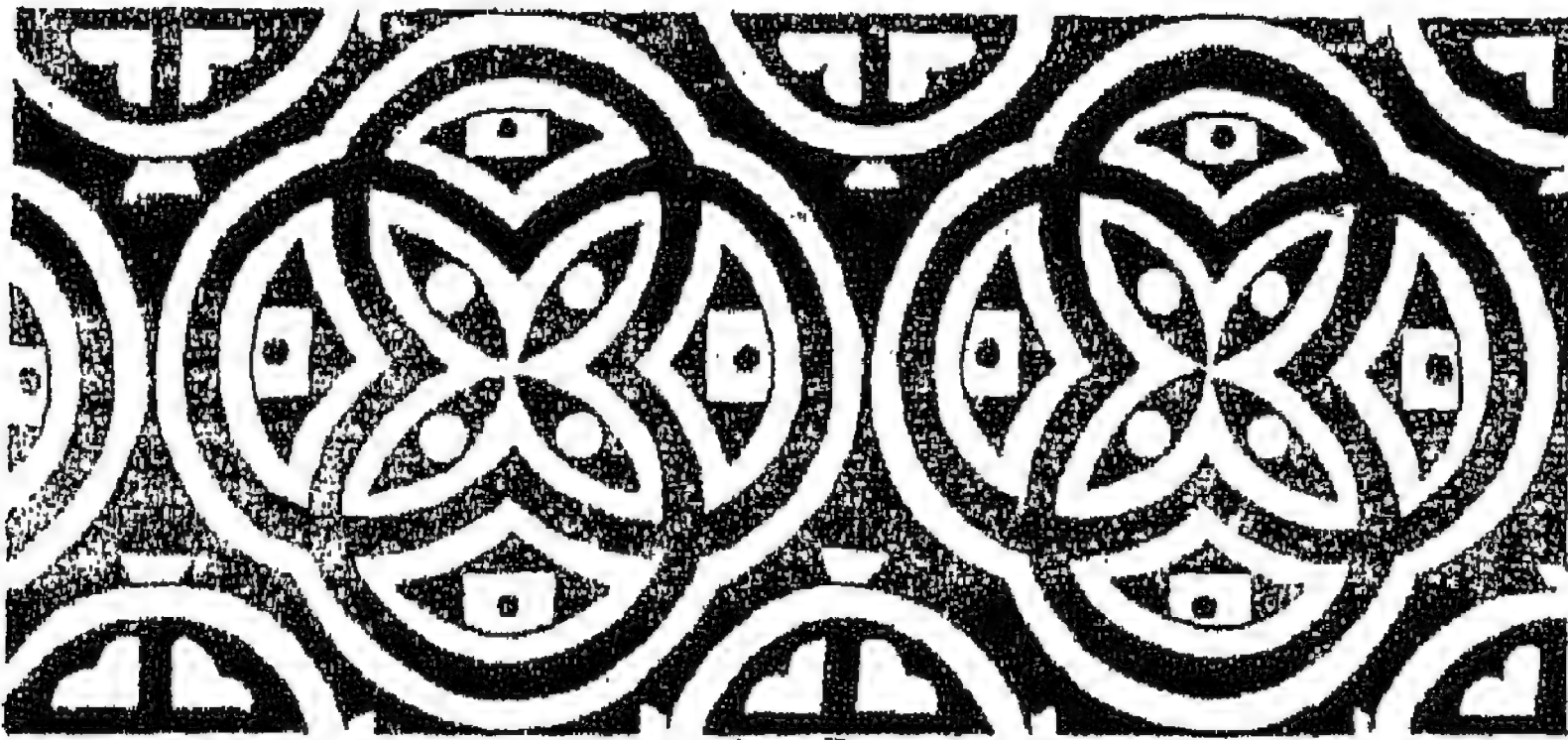
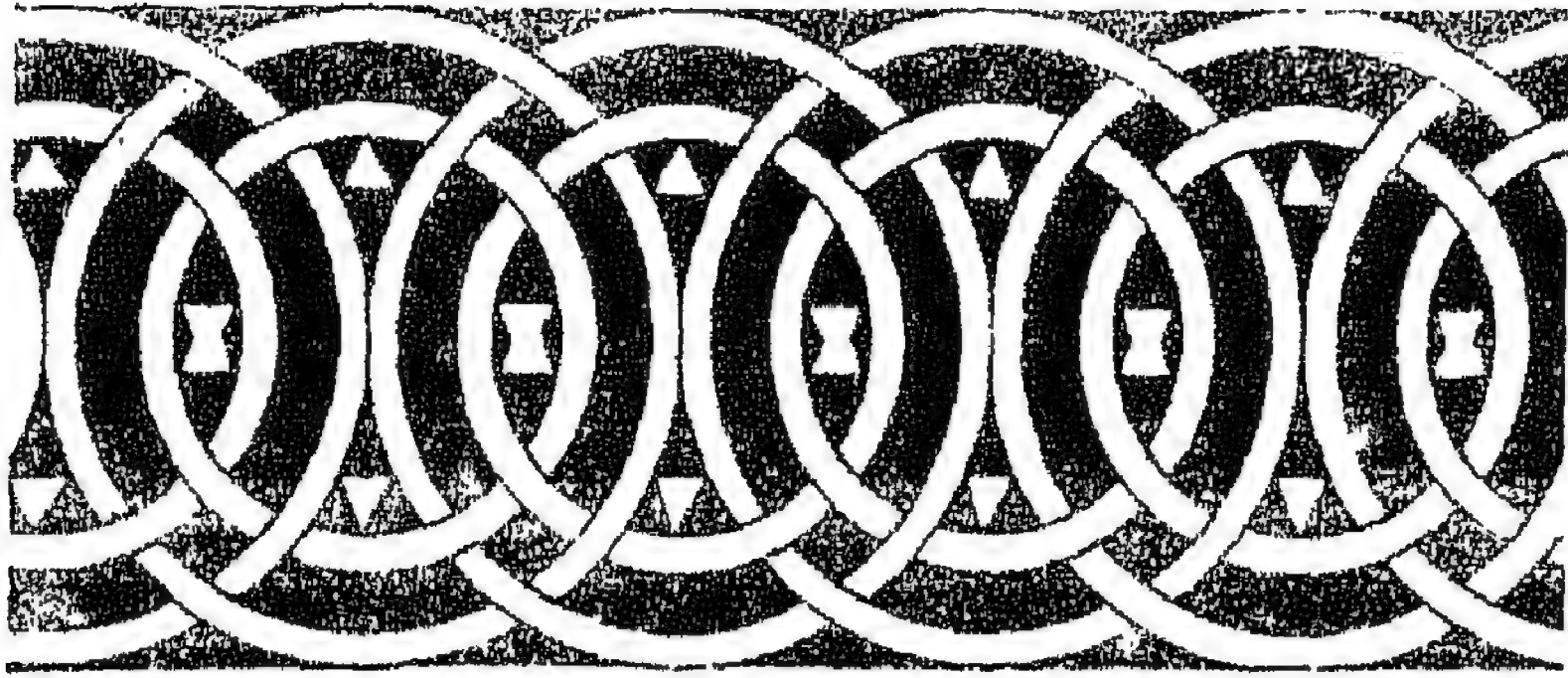
أشرطة وأفاريز عربية هندسية من الخطوط المتشابهة والجداول المزدوجة لزخرفة الأسطح الخشبية
والمعدنية والرخامية والحجرية. من الأندلس (مورسكية).



أشربة وأفاريز عربية هندسية من الخطوط المتشابهة والجدران المزودة لزخرفة الأسطح
والمعدنية والرخامية والحجرية. من الأندلس (مورسكية).



اشربة والفاريز عربية هندسية من الخطوط المتشابهة والجدائل المزدوجة لزخرفة الأسطح الخشبية
والمعدنية والرخامية والحجرية.

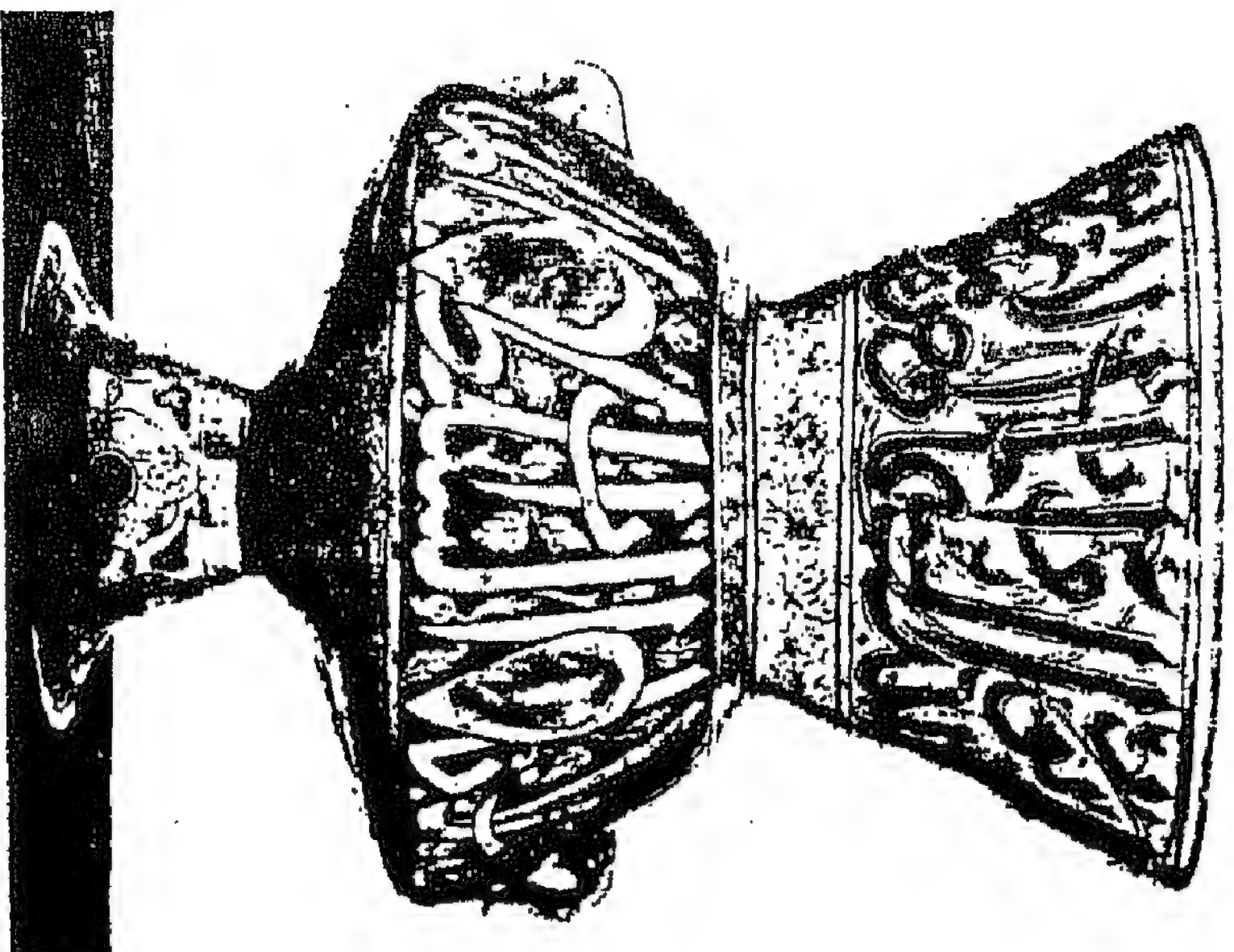


أشرطة وأفاريز عربية هندسية من الخطوط المتشابكة والجدائل المزدوجة لزخرفة الأسطح الخشبية
والمعدنية والرخامية والحجرية. من الأندلس (موريسكية).

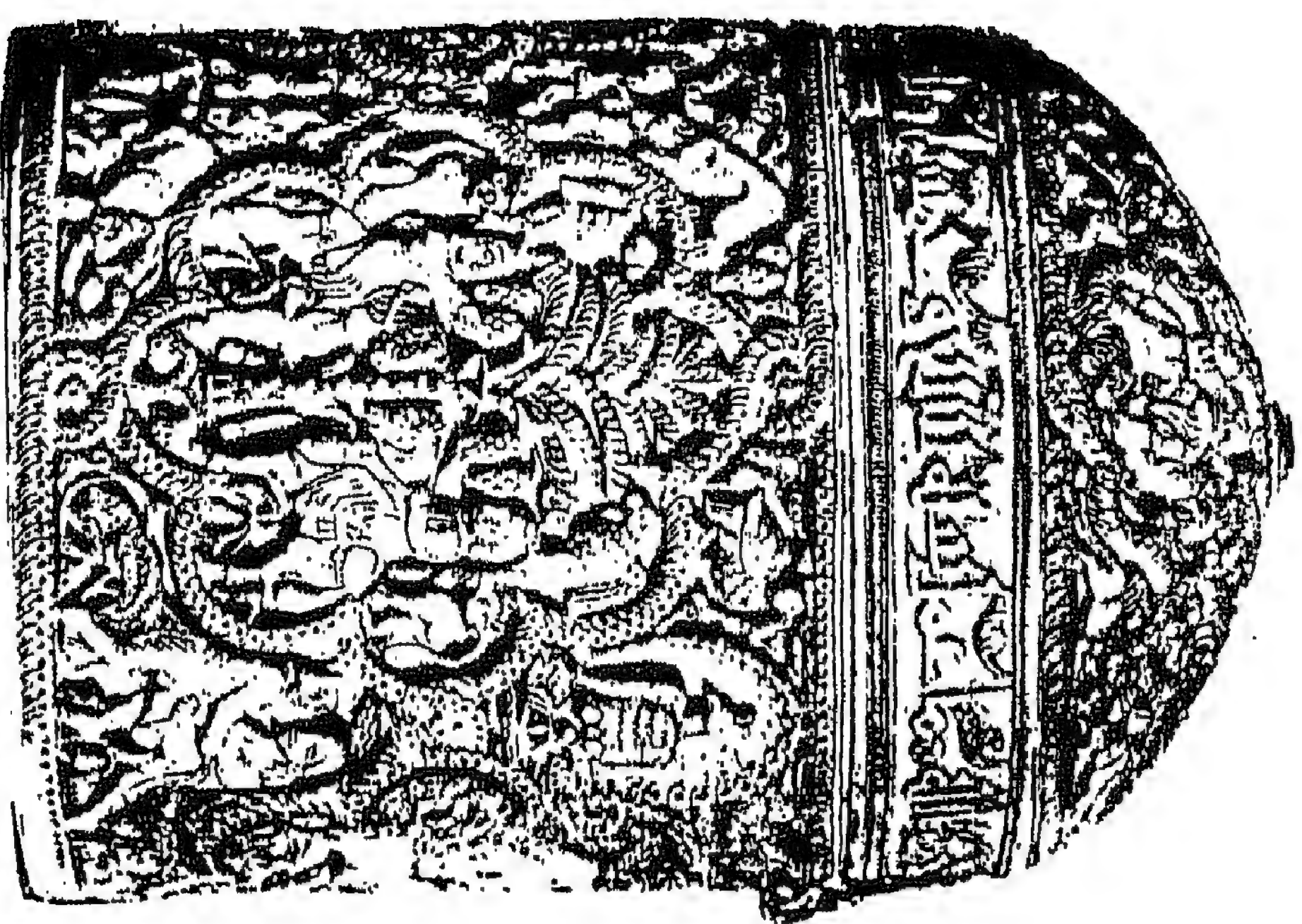


علبة من الصاج . من الأندلس في القرن الرابع عشر .
من مجموعة هراوى

التحف سحرية من فنون الترف الأندلسية وهى قاصرة على العلب التى تشبه الصناديق الصغيرة . وكانت تتخذ لحفظ الحلى والعطور النسائية وأشكالها أسطوانية مع غطاء نصنف كروى والأجزاء العلوية عادة من الفضة التى تزدان بالزخرفة والميناء وهذه العلب العاجية لا تضارعها تحف عربية مشرقية أو مغربية أفريقية . مما يثير الإعجاب ثراء المعلومات التى تقدمها لنا أشكال هذه العلب على نحو فننى بالغ الكمال ، بالإضافة إلى جمال التوريق واتساق تكوينه ، وعادة يزخرف الفنان أغلب برسوم الوعول والغزلان والطواويس والحمام والصقور والثيران والكلاب والأرانب .



قنديل من الزجاج المرخرف وطلعى بطن
ورقية القنديل الخبايات بسالخط اللطيف مع
زخرفة التوريق. وهو محفوظ بمتحف داليم
برلين.



علبة أنطمية من الزجاج المرخرف بالسلوب
الزخرفة الجامعة للكتابات الحية الانسلان
والحيوان والنبات والكتابات الكوفية وهى
محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.



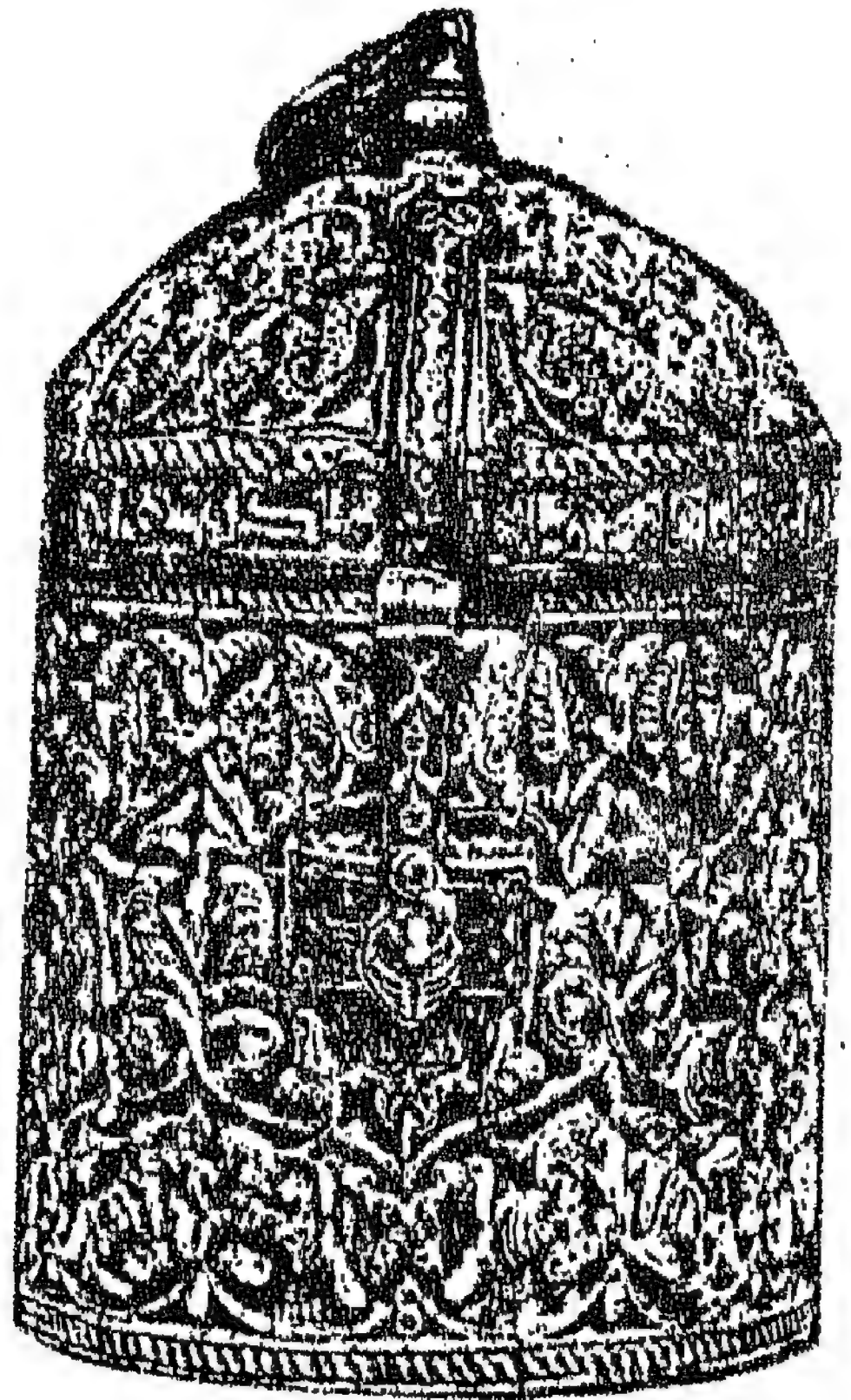
علبة سمورة من العاج
المزخرف بالطيور الجارحة
النسر



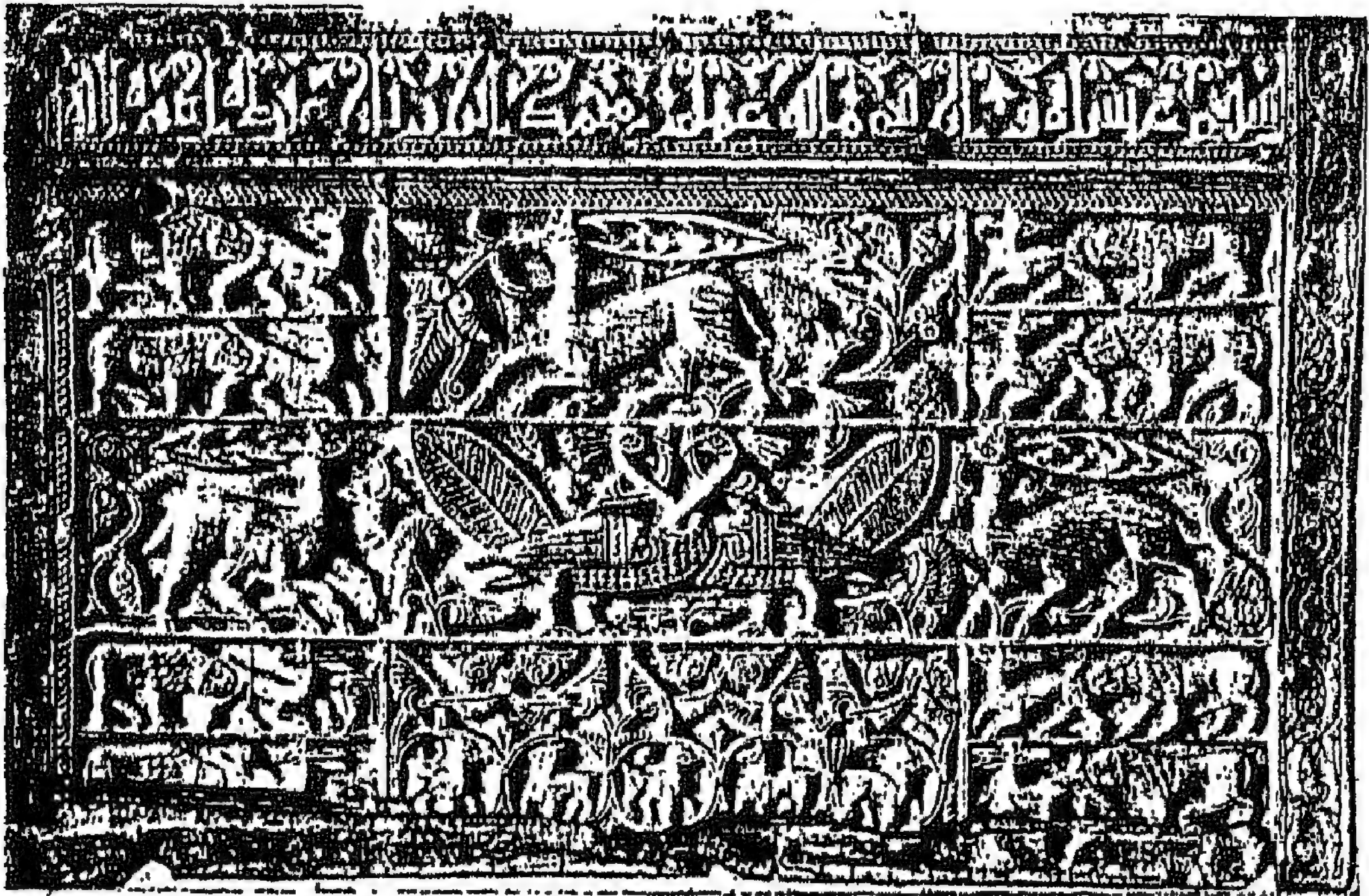
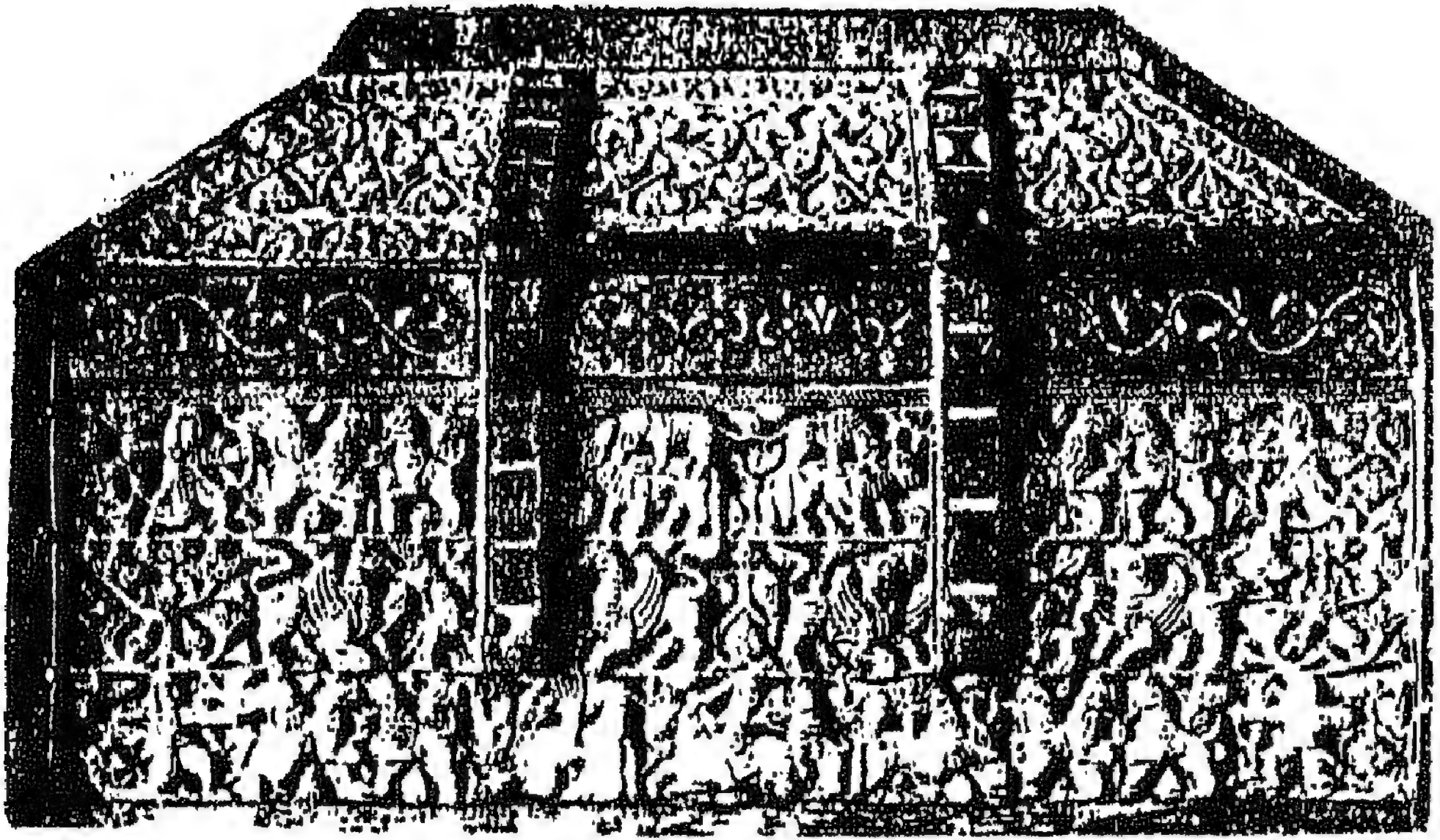
علبة الجمعية الأسبانية من
العاج المزخرف بوجوه
بشرية داخل دوائر تحيطها
رخارف نباتية



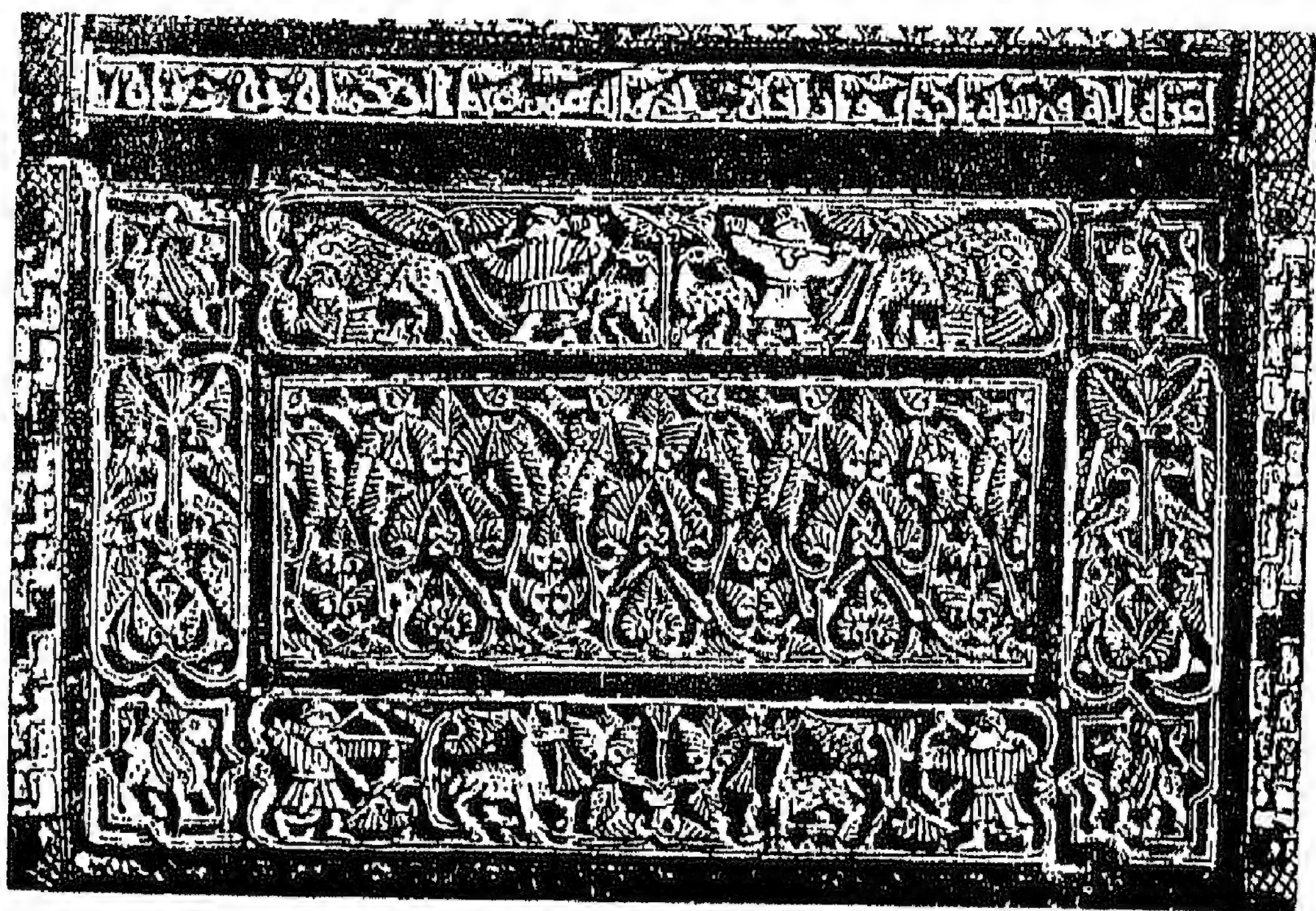
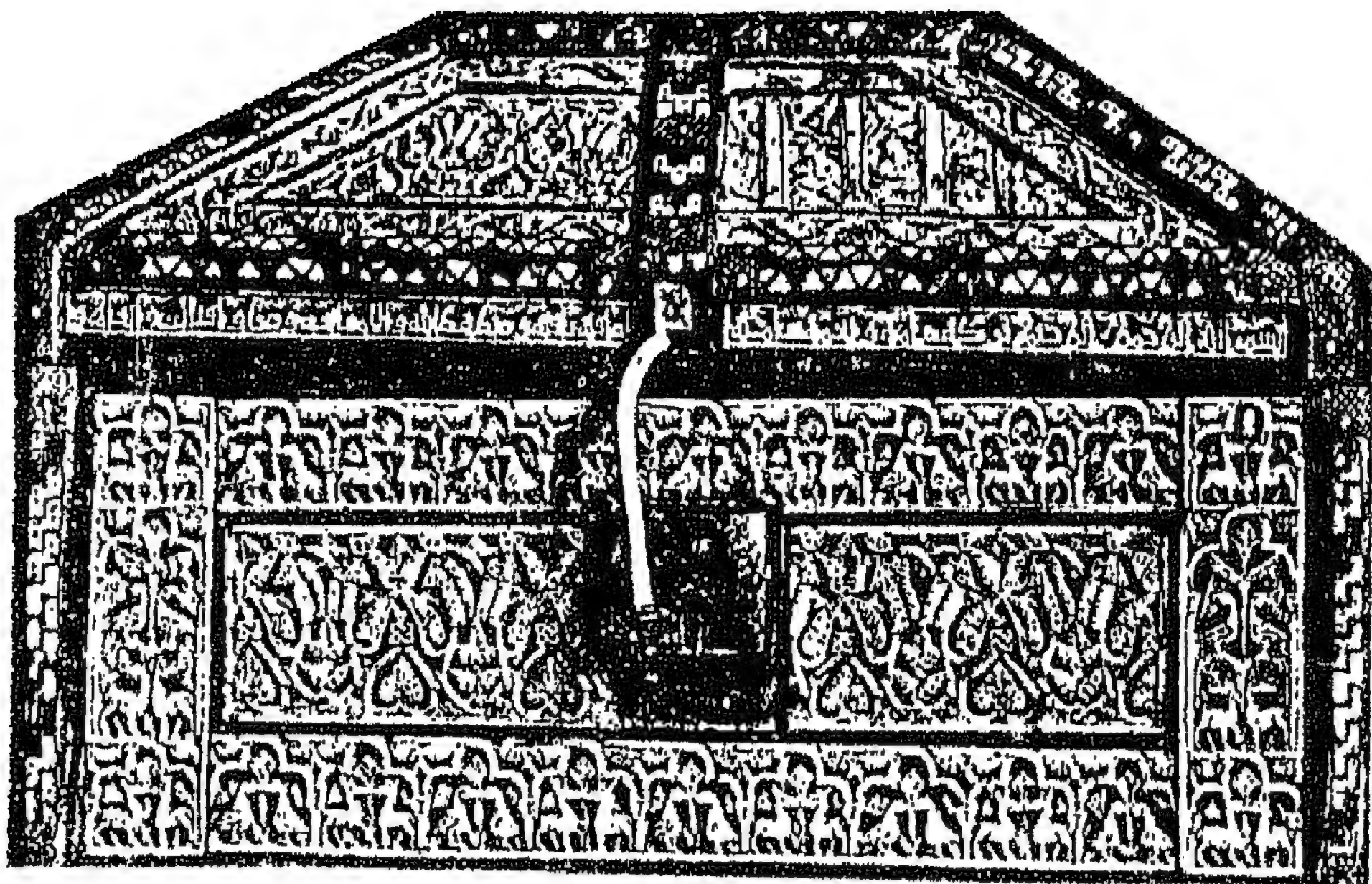
علبة دافوليه بمتحف اللوفر
بباريس وهي من العاج
المزخرف بأسلوب التوريق
والغزلان و الكتابات الكوفية



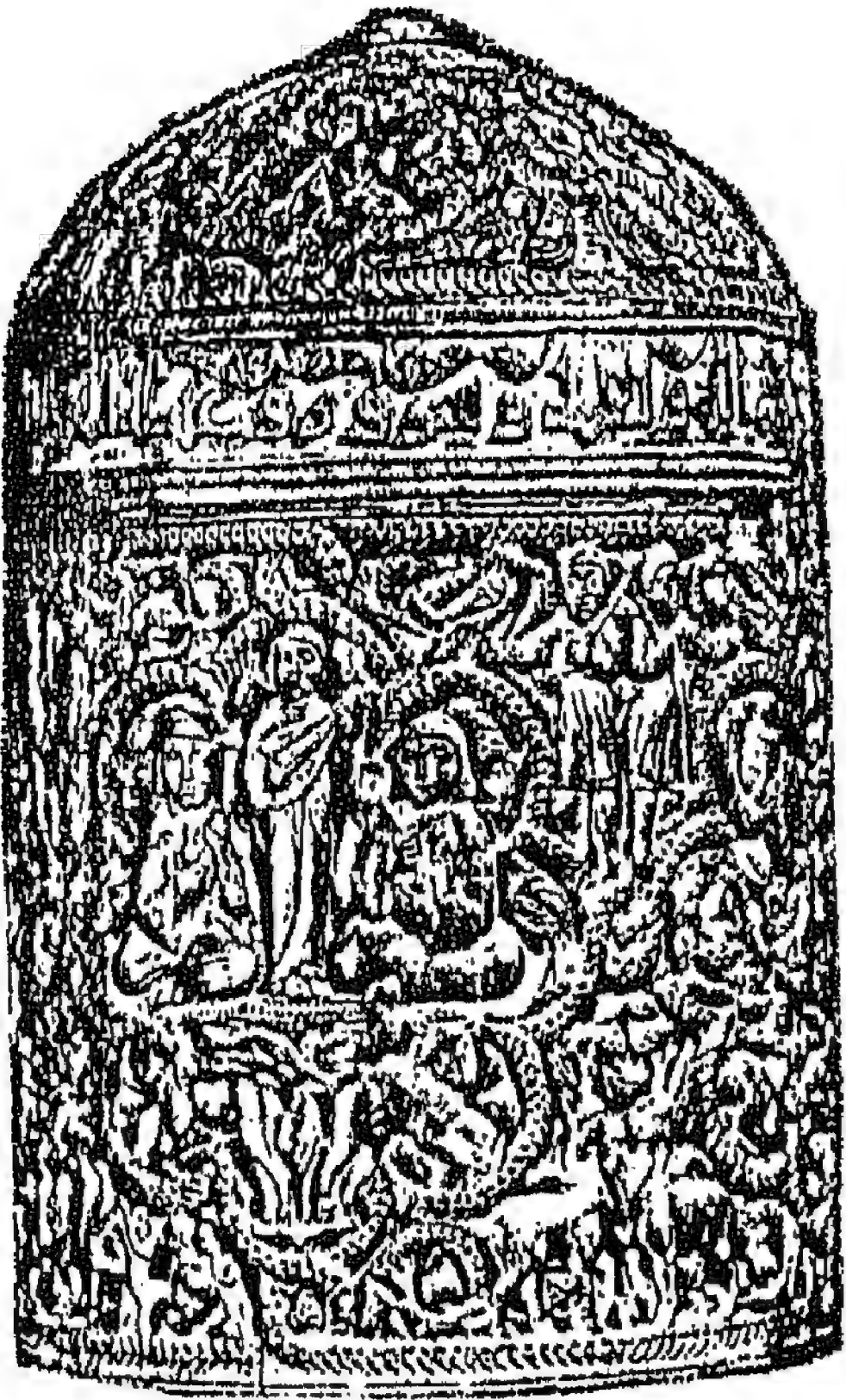
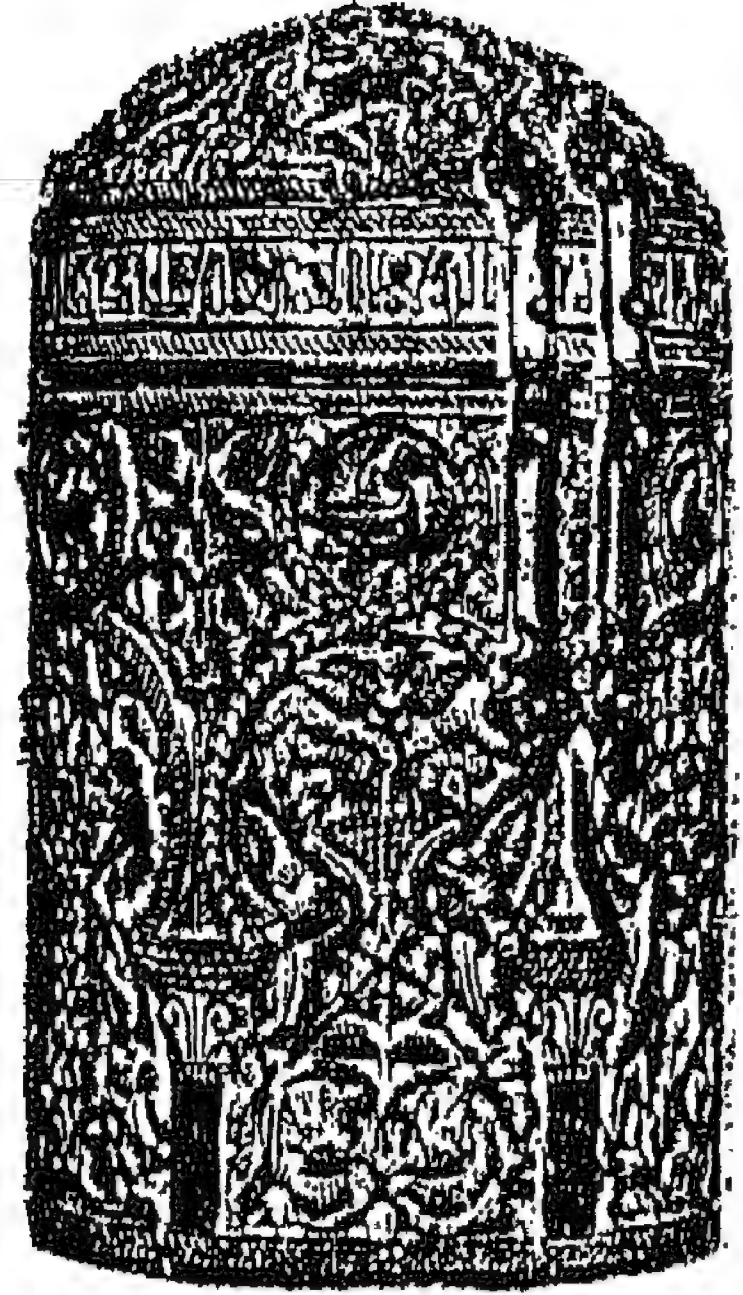
علبة متحف نيويورك من
العاج المزخرف بالتوريق
والكتابات الكوفية



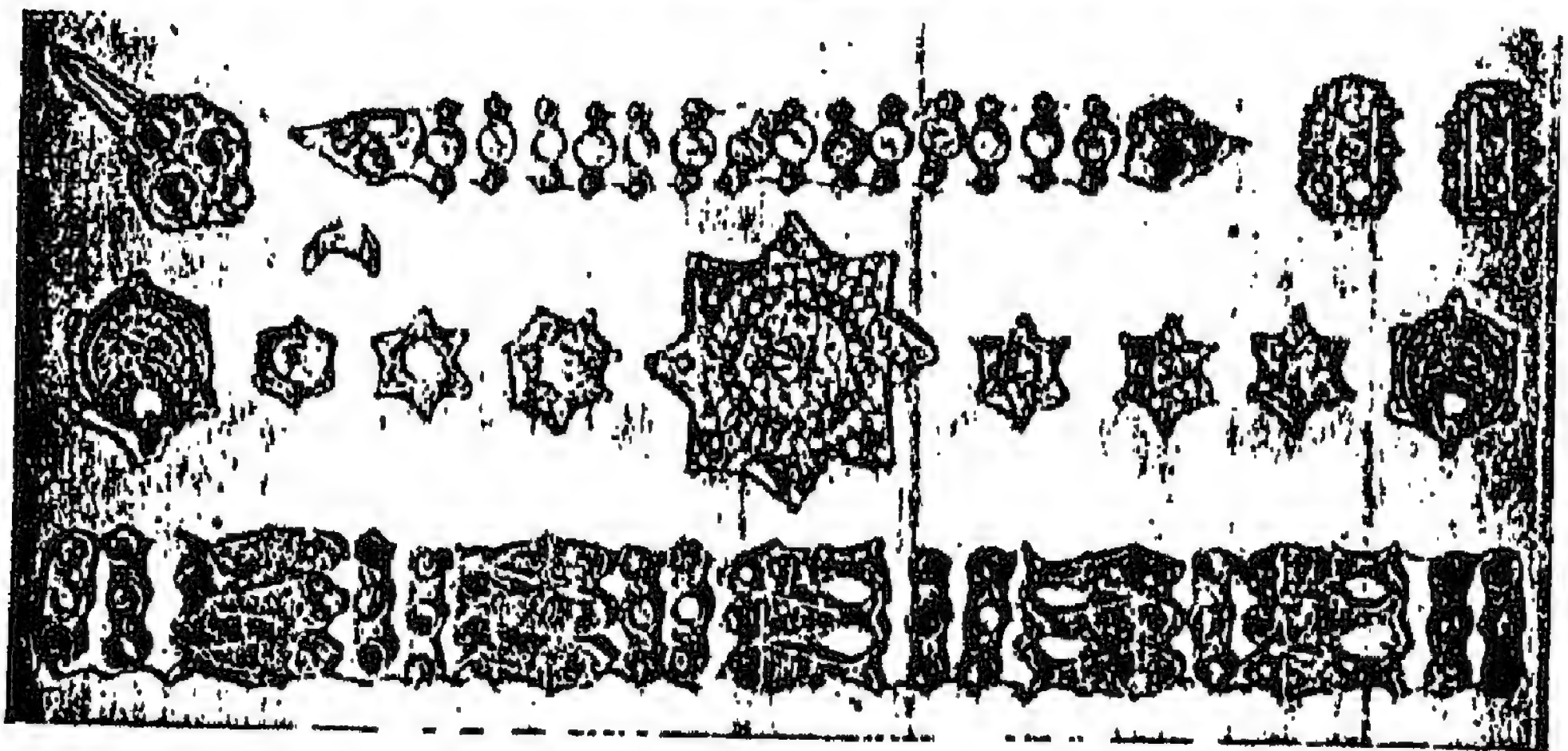
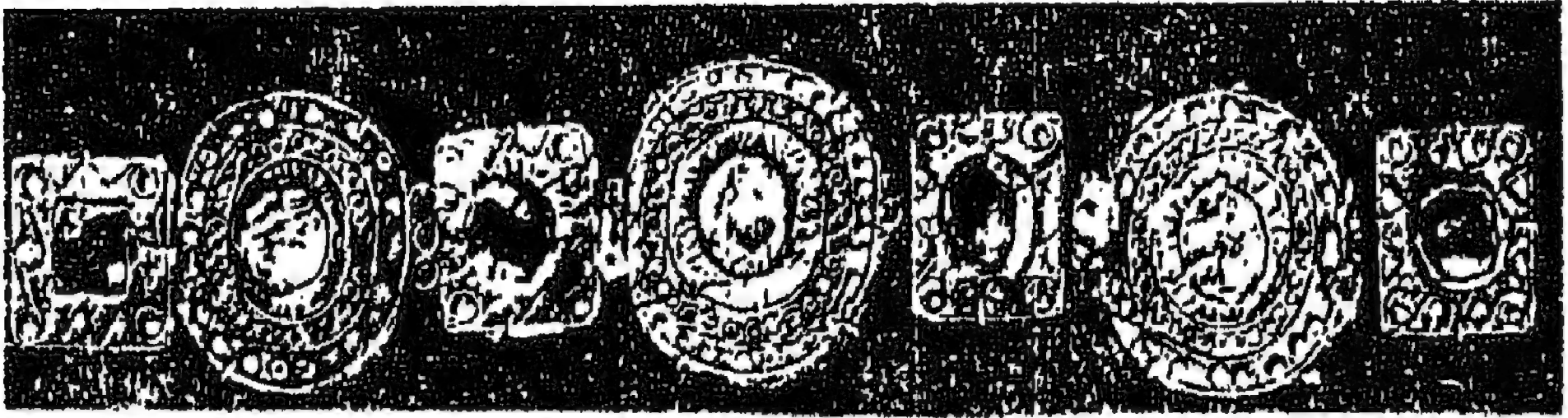
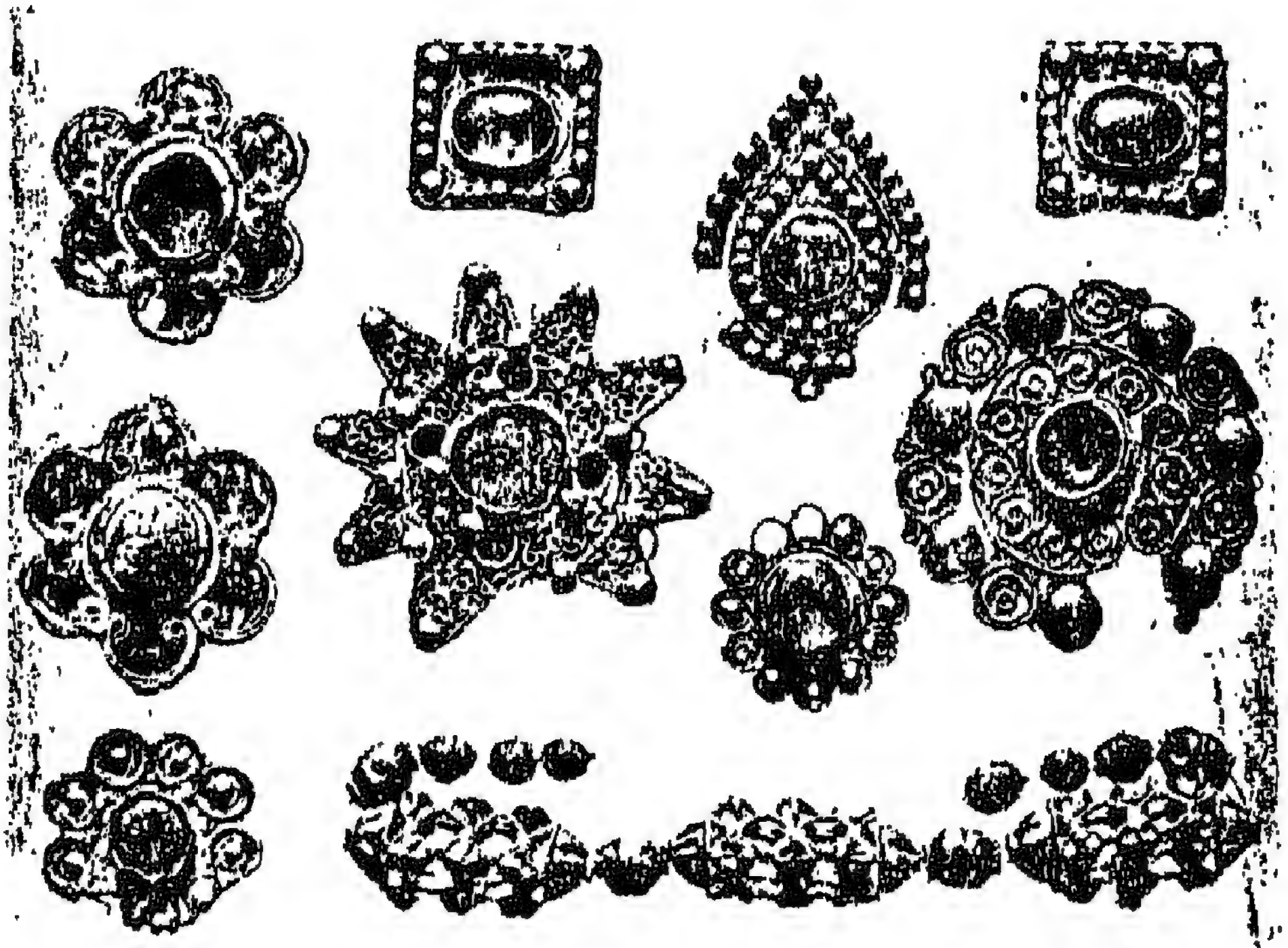
لأعلى صندوق سيلوس من العاج مرصوف بالزخارف النباتية والحيوانية "الغزلان
والطيور" ولأسفل جانب من الصندوق. وهو محفوظ بمتحف برغش.



علب مصنوعة من العاج ومزخرفة بالزخارف النباتية والحيوانية وأعلامها الكتابات
بالخط الكوفي التذكاري وهي محفوظة بكتدرائية أربونة وكنيسة لاسيو بيراغا بإسبانيا



أربع علب من العاج المزخرف من القرن الخامس عشر بالأسلوب الجامع بين الكائنات الحيوانية
الإنسان والحيوان والنبات. يتألف من الزخرفة تملأ مسطح العلية بالكامل وأن الكتابات الكوفية
دائما في رقبة العلية أولى هذه العلب تخص كنيسة لاسيو بيراجا والثانية تخص كاتدرائية
أريونة والثالثة علية الصغيرة في متحف اللوفر والرابعة من متحف مدريد .

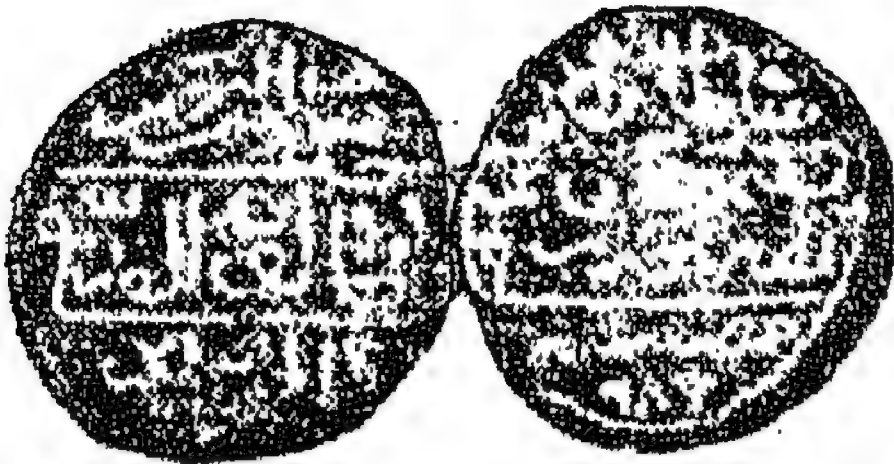


حلى من الذهب تمثل قللند واساور رخرقتها بالاسلوب الهندسى الشائع قيل انها ضمن الاثار
التي اكتشفت فى مدينة الزهراء بالانكلس وهى محفوظة بمتحف نيويورك.



قطعة نقود ذهبية من نقود السلطان سليمان
بن سليم ضربت عام ٩٢٦ هـ

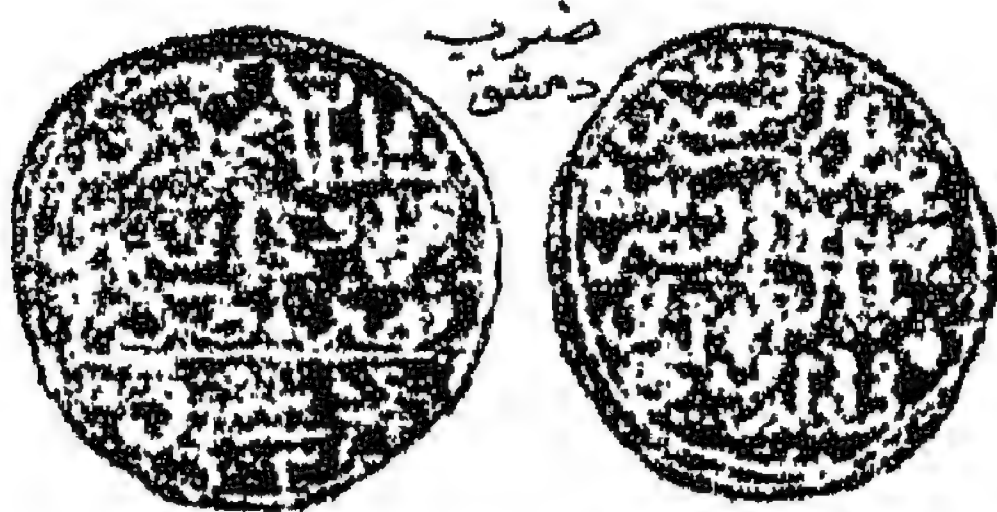
دينار ذهب باسم السلطان المملوكي
الأشرف قنصوة الغوري



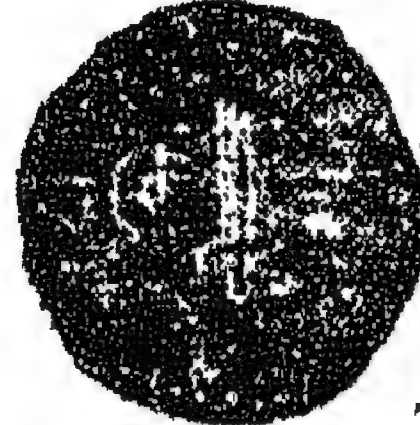
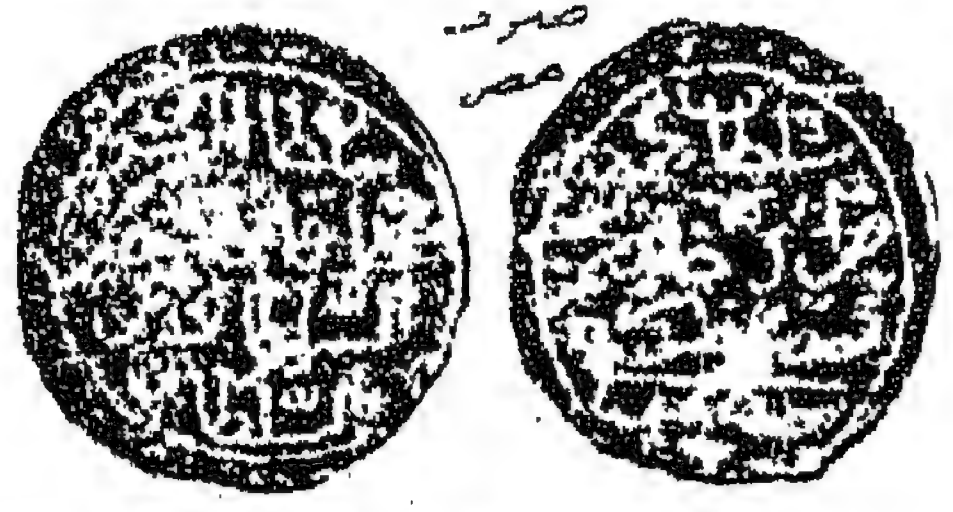
قطعة نقود ذهبية من نقود السلطان مراد بن
سليم ضربت عام ٩٨٢ هـ



قطعة نقود ذهبية من نقود السلطان سليم
الثاني بن سليمان ضربت عام ٩٧٤ هـ



قطعة من نقود السلطان العثماني محمد بن مراد ضربت في مصر ودمشق.

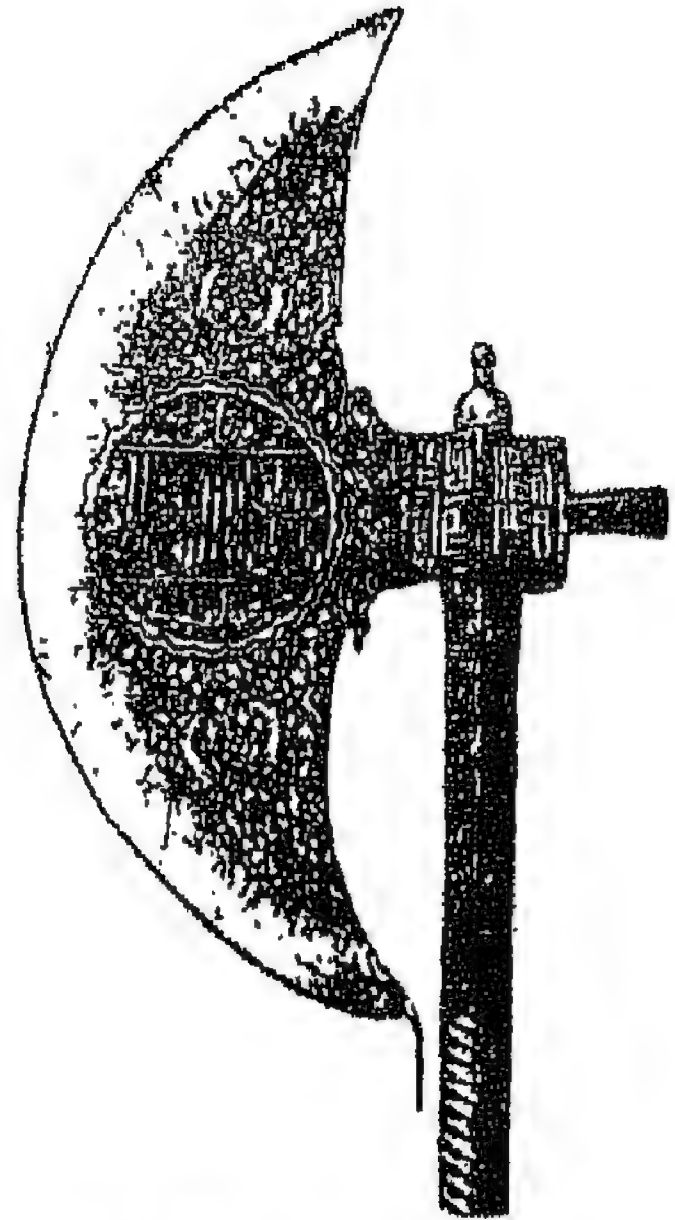


قطعتان من نقود ذهبية للسلطان العثماني أحمد بن محمد. وقد نقش اسم السلطان كطغراء.

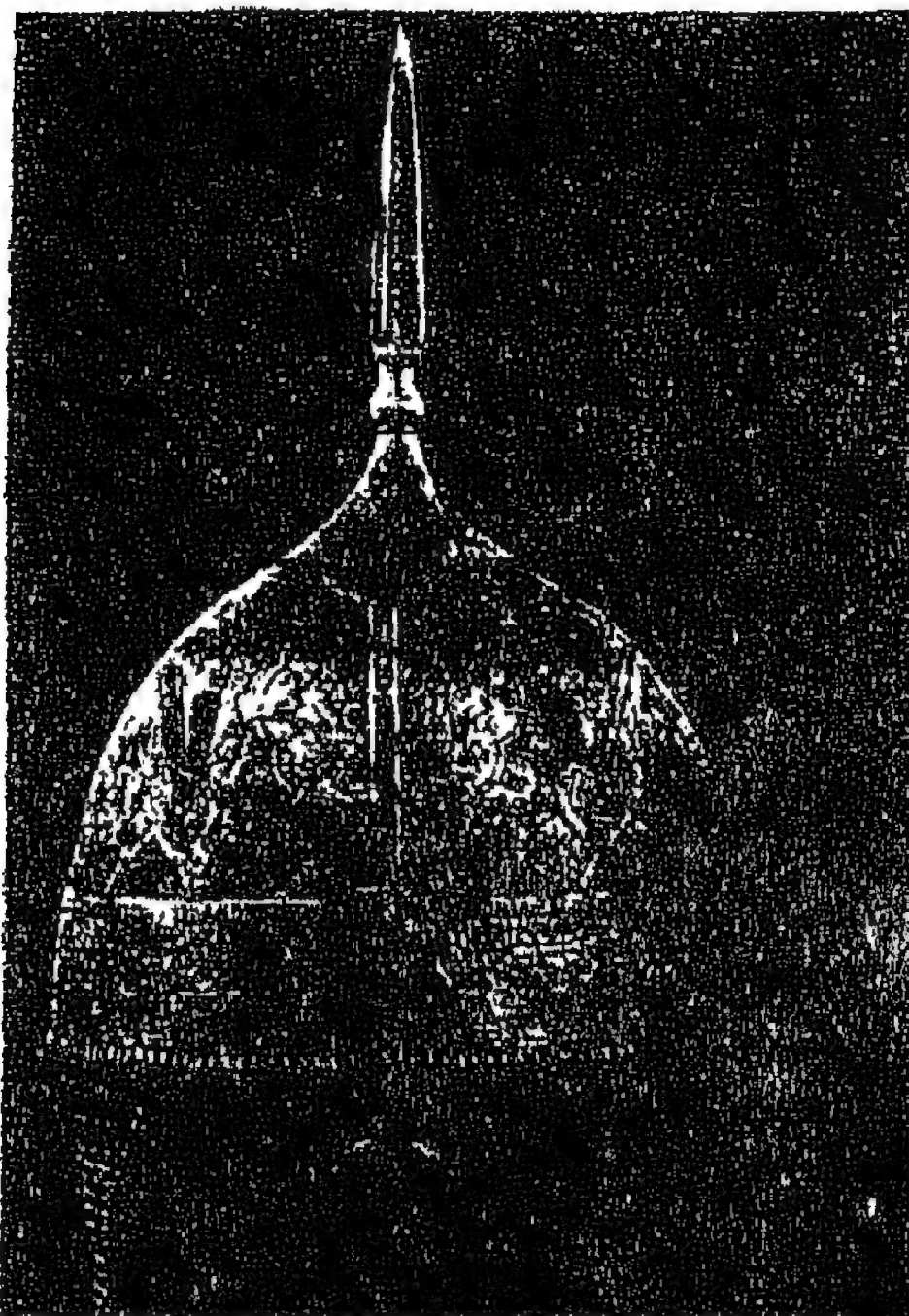




هودة من الصليب المكفنة بالفضة. من مصر في القرن الخامس عشر في المتحف البريطاني.



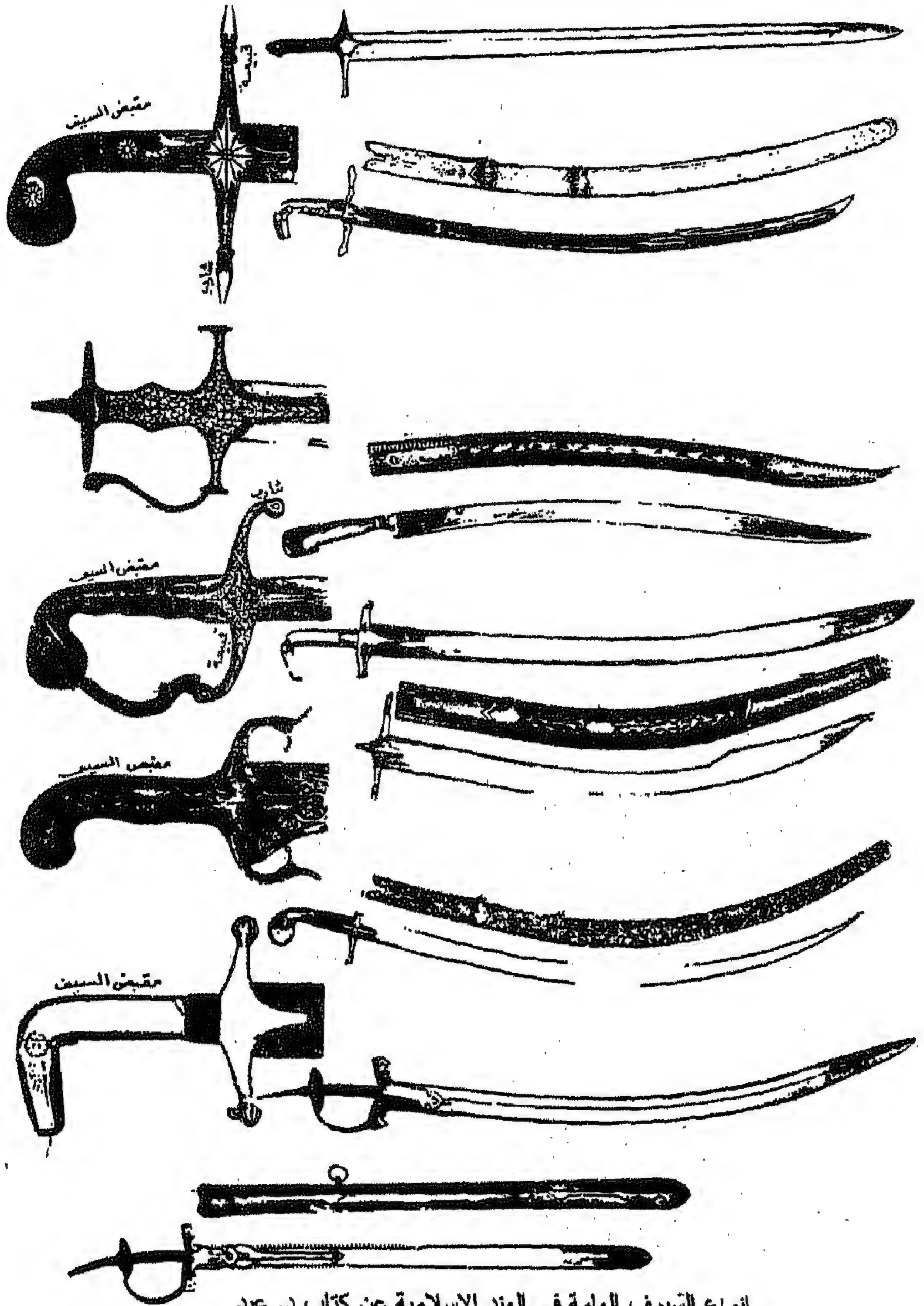
بلطة باسم السلطان الملك الناصر أبو السعادات محمد بن قايتباي من مصر في نهاية القرن الخامس عشر. بمتحف تاريخ الفن في فيينا



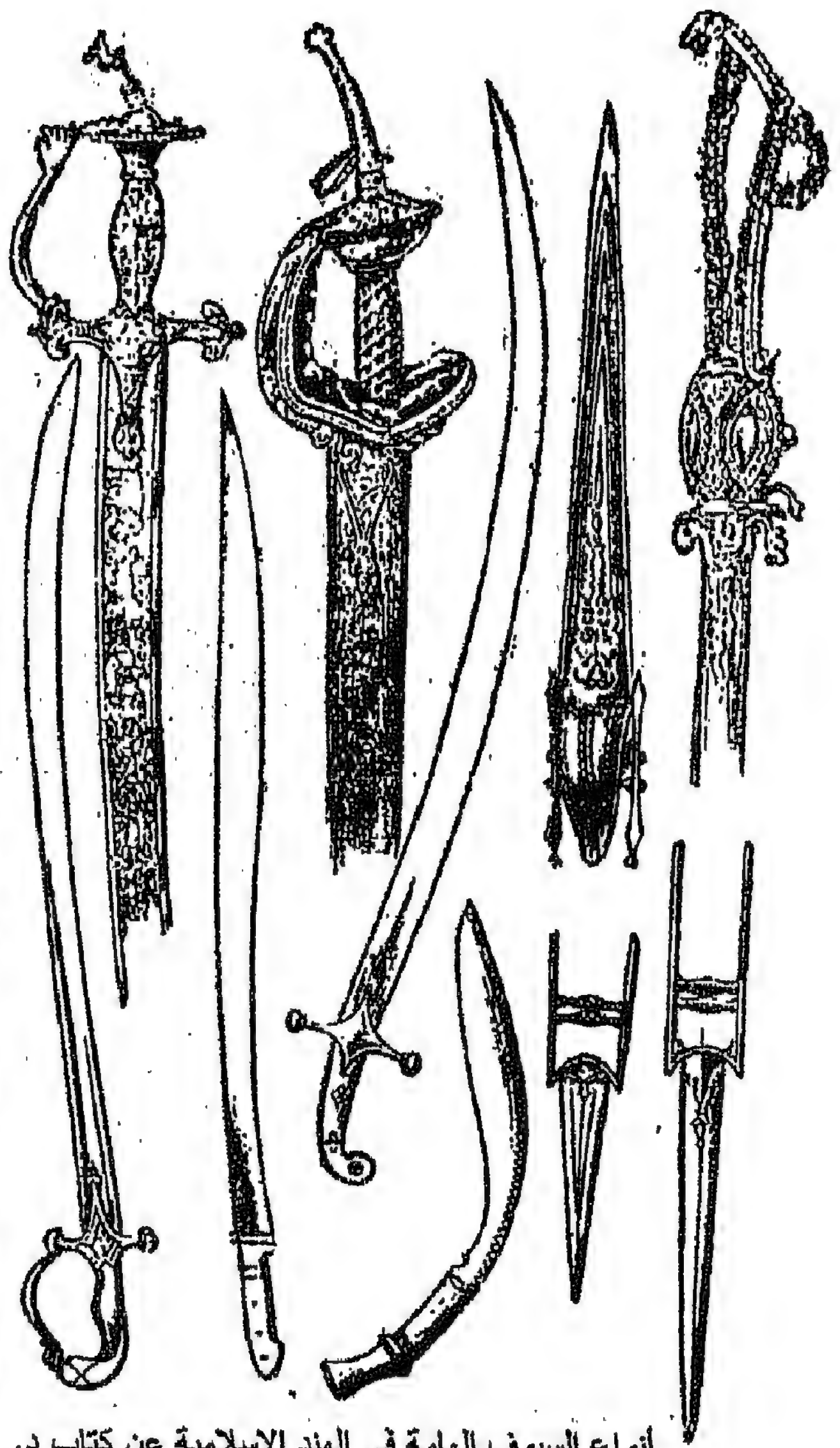
خوذة من الصليب المكفنة بالذهب. عليها كتابة باسم الشاه عباس الصفوي من سنة ١٠٣٥ هـ (١٦٢٥ م) في المتحف البريطاني في لندن



درع للصنبر من ايران في القرن السادس عشر أو السابع عشر . في متحف برلين.



انواع السيوف الهامة في الهند الإسلامية عن كتاب د. عبد
الرحمن زكي "السيف في العالم الإسلامي" وقد أخذها من
دائرة المعارف البريطانية ١٩٥٦



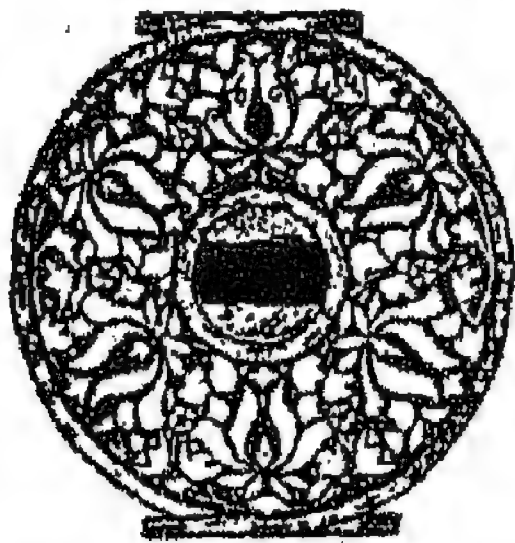
أنواع السيوف الهامة في الهند الإسلامية عن كتاب د.
عبد الرحمن زكي "السيف في العالم الإسلامي" وقد
أخذها من دائرة المعارف البريطانية ١٩٥٦



رأس فأس بحدين وحربة في الوسط انتشر
تصنيعها في العصرين الأيوبي والمملوكي



إناء من النحاس ذي الزخارف المحفورة والمكشاة من العراق أو إيران
في القرن الرابع عشر في دار الآثار العربية ببغداد



من عصر الخلفاء العباسيين



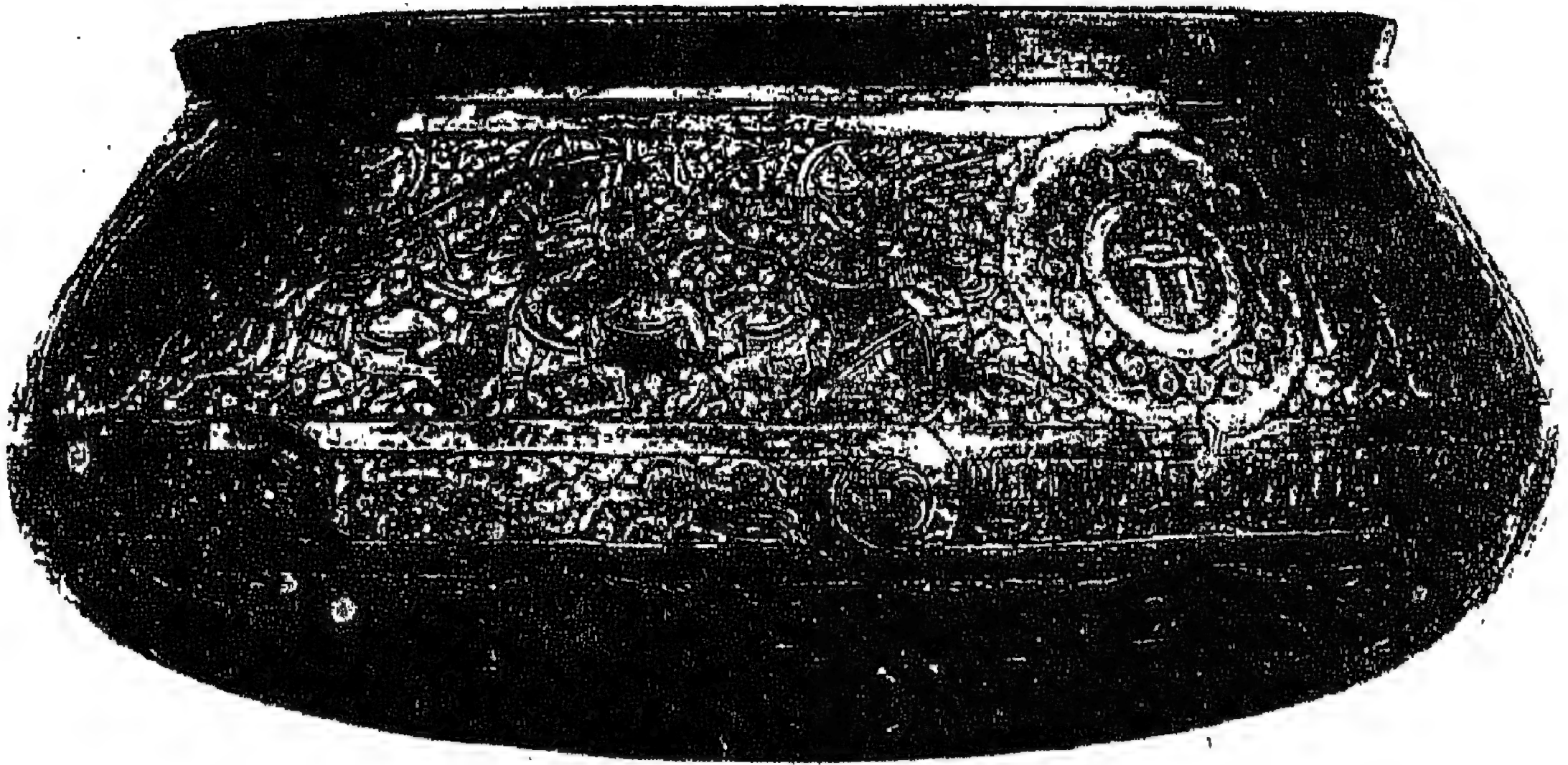
إناء من النحاس المكشاة بالفضة والذهب باسم السلطان المملوكي الناصر
محمد بن قلاوون من مصر في النصف الأول من القرن الرابع عشر في المتحف البريطاني



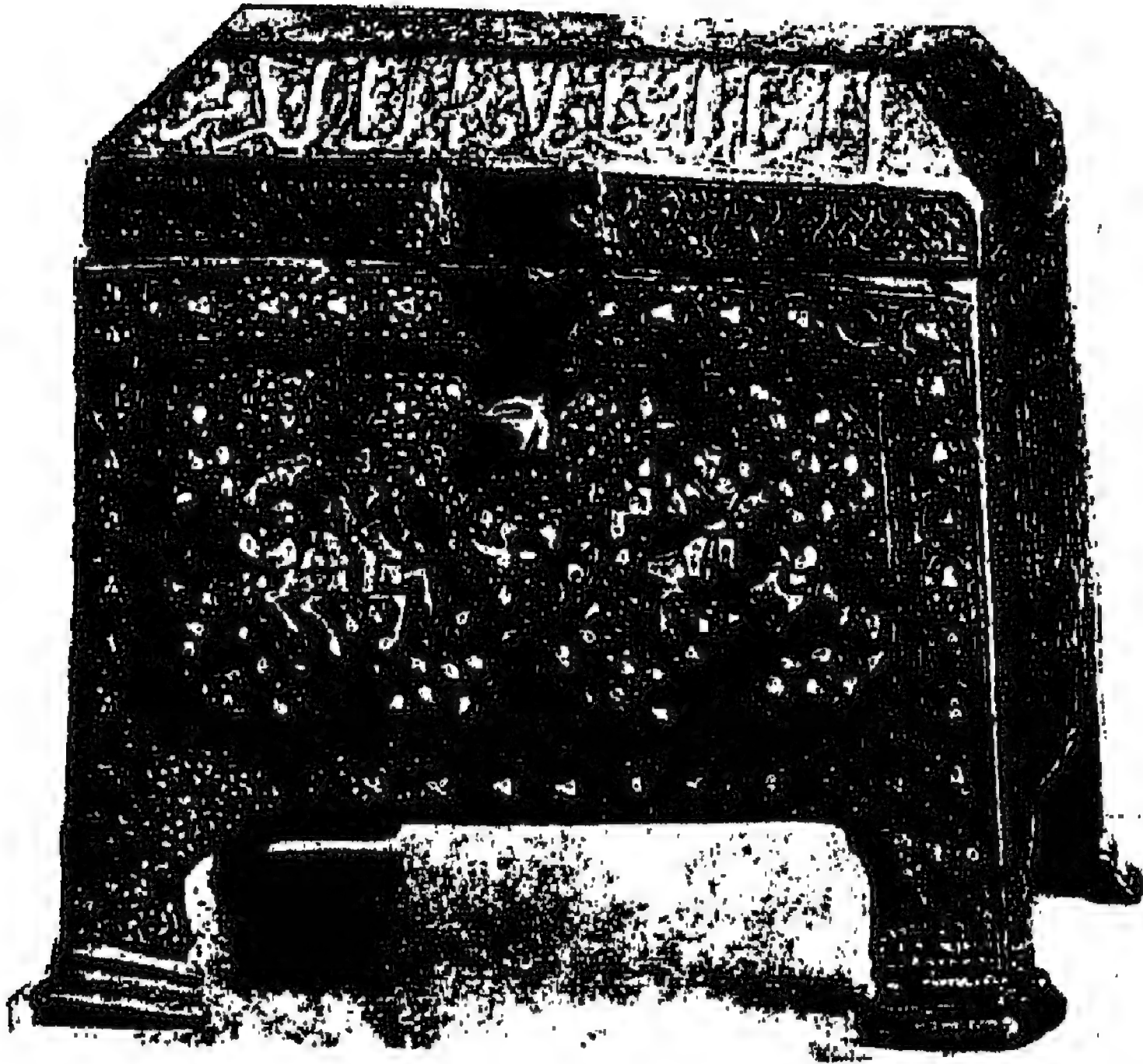
اناء من البرونز ذي الزخارف
المحفورة والمكففة بالفضة
والنحاس . من صناعة هراة
في سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) .
في مجموعة بوبرنسكى بمتحف
الارميتاج .



حلية من الفضة المذهبة .
من مصر في العصر الفاطمى .
في متحف الفن الاسلامى
بالقاهرة .



اناء من النحاس المكف
بالذهب والفضة . من ايران
في القرن الثالث عشر .
في متحف برلين .



صندوق من البرونز المكف
بالفضة . من الشام أو آسيا
الصغرى في القرن الثالث عشر .
في متحف برلين .



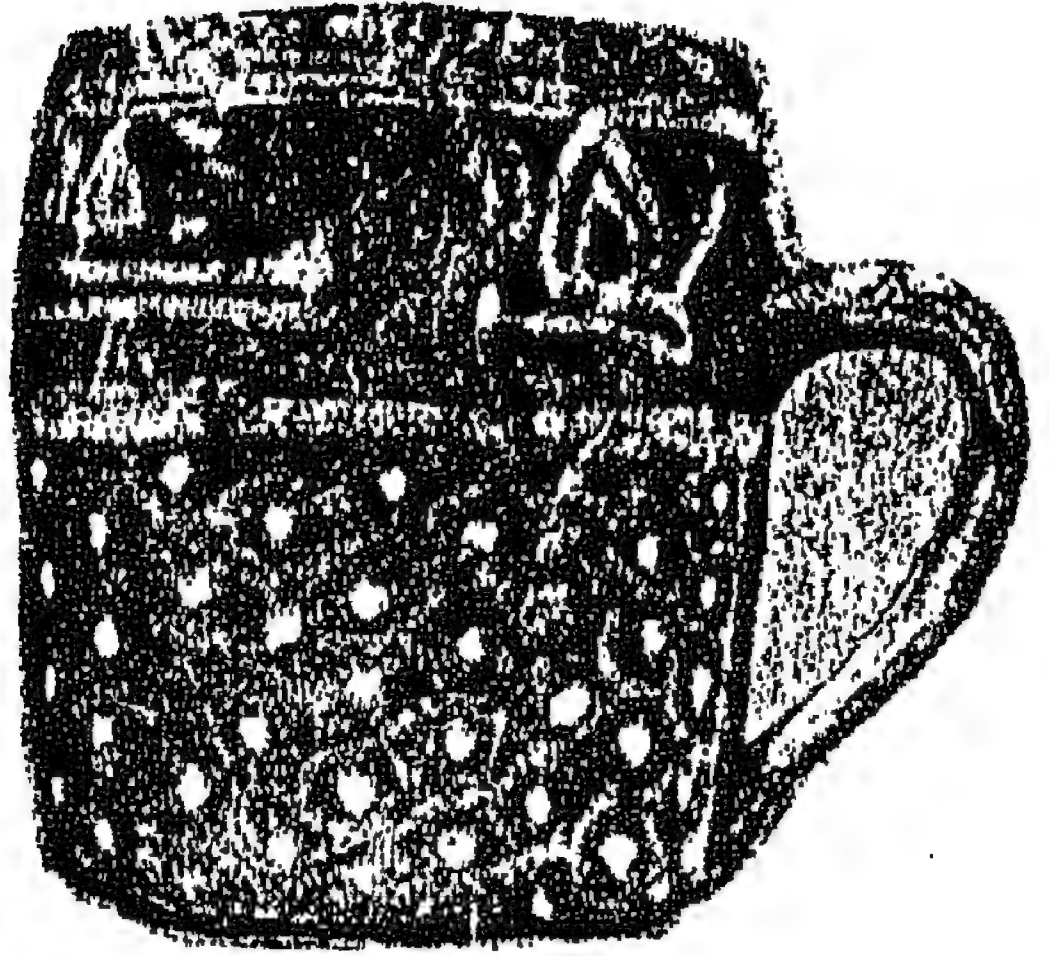
صندوق صغير من البرونز
المكف بالفضة . من مصر
في القرن الرابع عشر .
في متحف برلين .



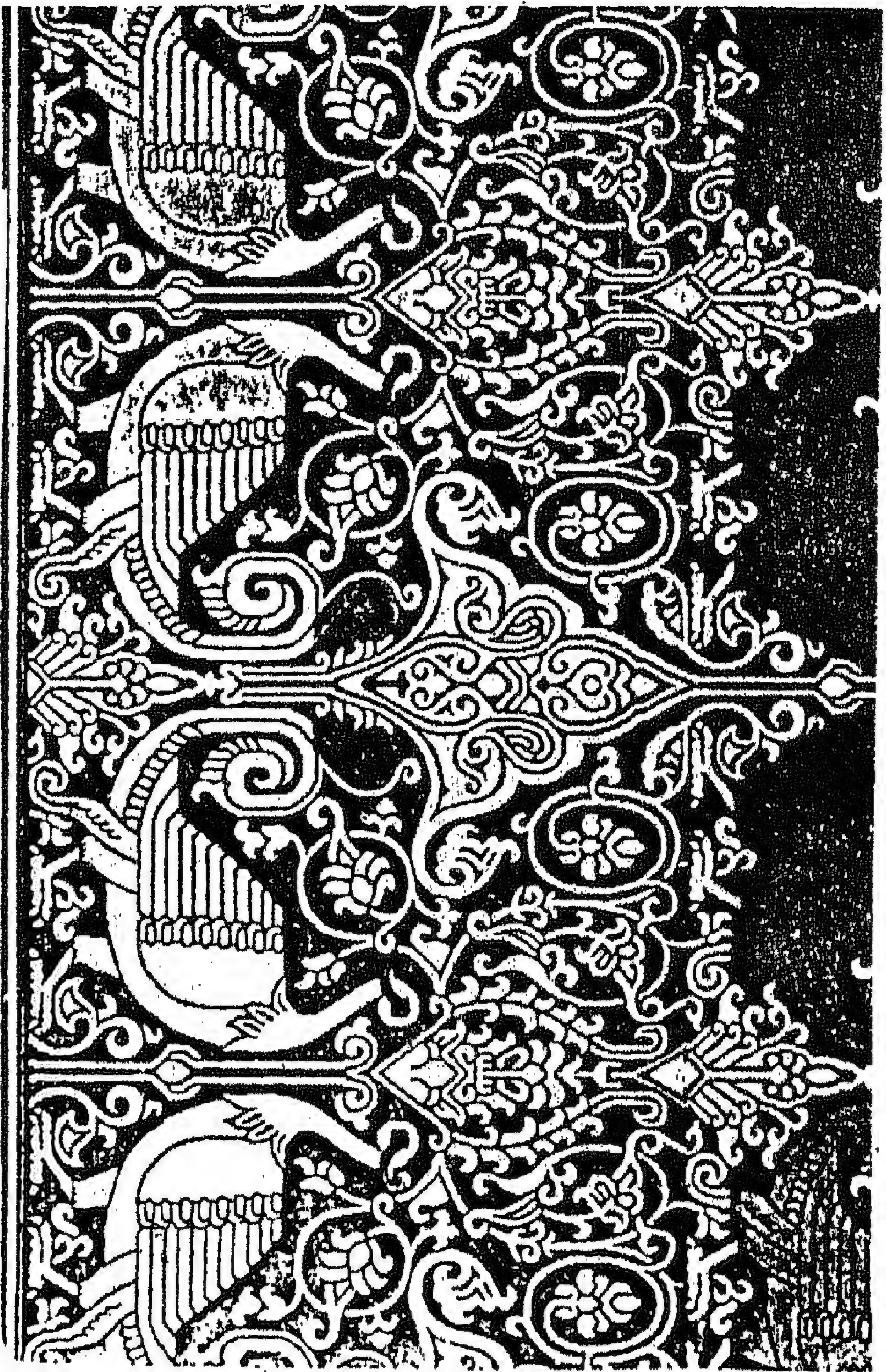
صندوق صغير من النحاس
المكف بالفضة ، عليه كتابة باسم الأمير
الملوكي طغاي محمد . من مصر في القرن
الرابع عشر . في متحف الفن الاسلامي
بالقاهرة .



خلال الحضارة الإسلامية عرفت وسائل تشكيل وزخرفة الخزف، وعرفت منه أنواع تمتاز بالدقة والجمال في الشكل والزخرف وصنعت منه الأواني والأكواب والكنوس والأباريق والأطباق والقنديل وأواني حفظ السوائل والماكولات والحبوب والأسرجة والقناديل.



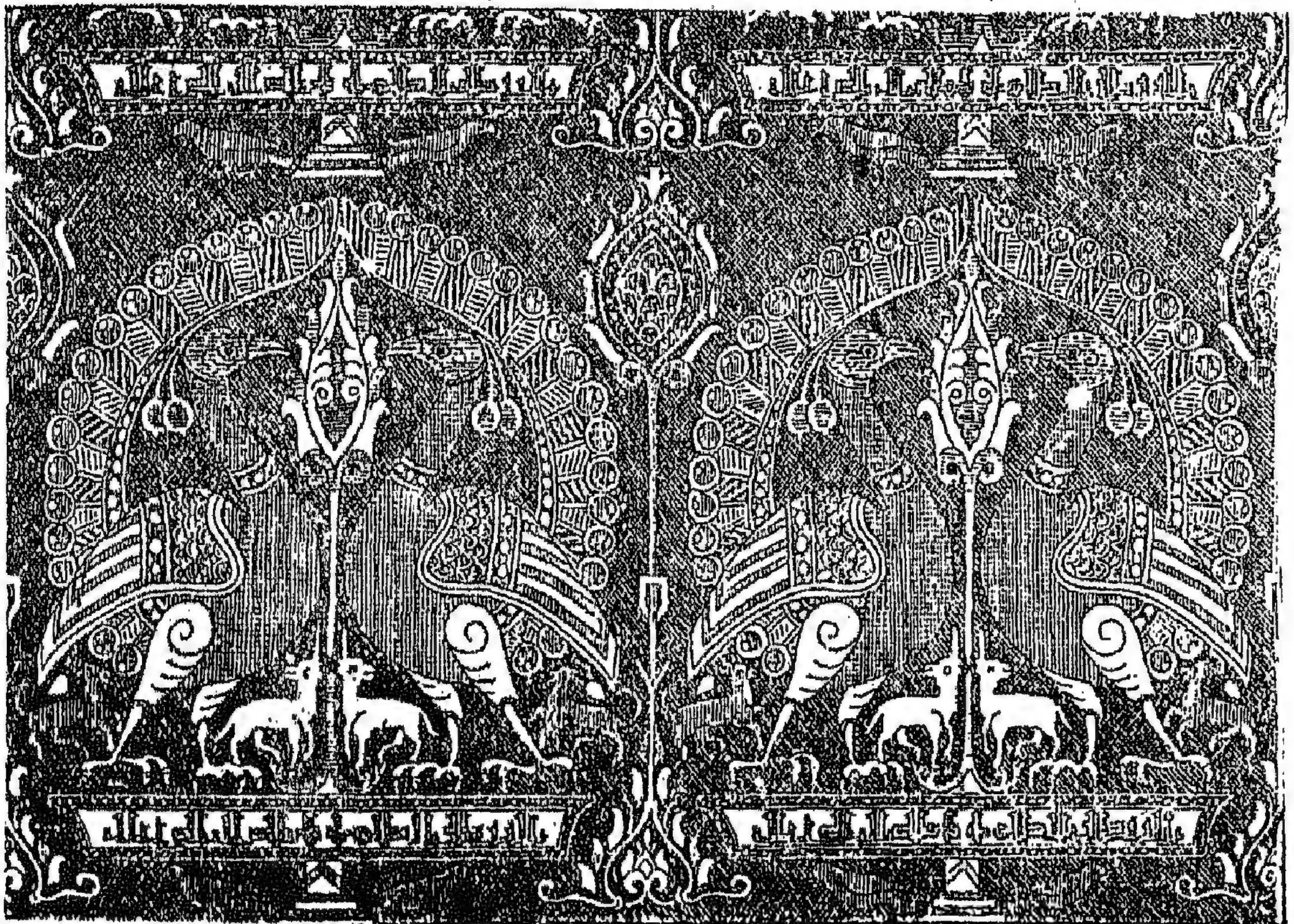
خلال الحضارة الإسلامية عرفت وسائل تشكيل وزخرفة الخزف. وعرفت منه أنواع تمتاز بالدقة والجمال في الشكل والزخرف وصنعت منه الأواني والأكواب والكنوس والأباريق والأطباق والقدر وأواني حفظ السوائل والماكولات والحبوب والأسرجة والقناديل.



قطعة من النسيج المزخرف صناعة غرناطة في القرن ١٤ استخدم فيها الفنان رسم الطيور المتقابلة
وعطوها زخارف نباتية بأسلوب هفسي يحقق التكرار والتوازن



قطعة من نسيج حريري بها رسوم متقابلة وحولها كتابات كوفية متحف برلين. ولأسفل قطعة من الحرير العربي صنع الأندلس محفوظة بكنيسة سان سرنان بتولوز (ق ١٢م).





من الصور الموجودة بكنيسة باليرمو (أقيمت بين عامي ١١٤٠-١١٤٢) ورغم
النمائها إلى المسيحية إلا أنها جزء من التراث المعماري الإسلامي لأن الكنيسة
شيدت وزخرفت بأيدي مسلمين تركوا بصماتهم الفنية في التصاوير لموضوعات
دنيوية خالصة والصورة تمثل دخول المسيح أورشليم



تصويرة من مخطوط البياتودي فلکافادور ، وفيها يتضح مدى تأثير الفنان المصور بالمدرسة العربية للتصوير في رسم الشخصيات والألات الموسيقية والحيوانات والطيور والزخارف.



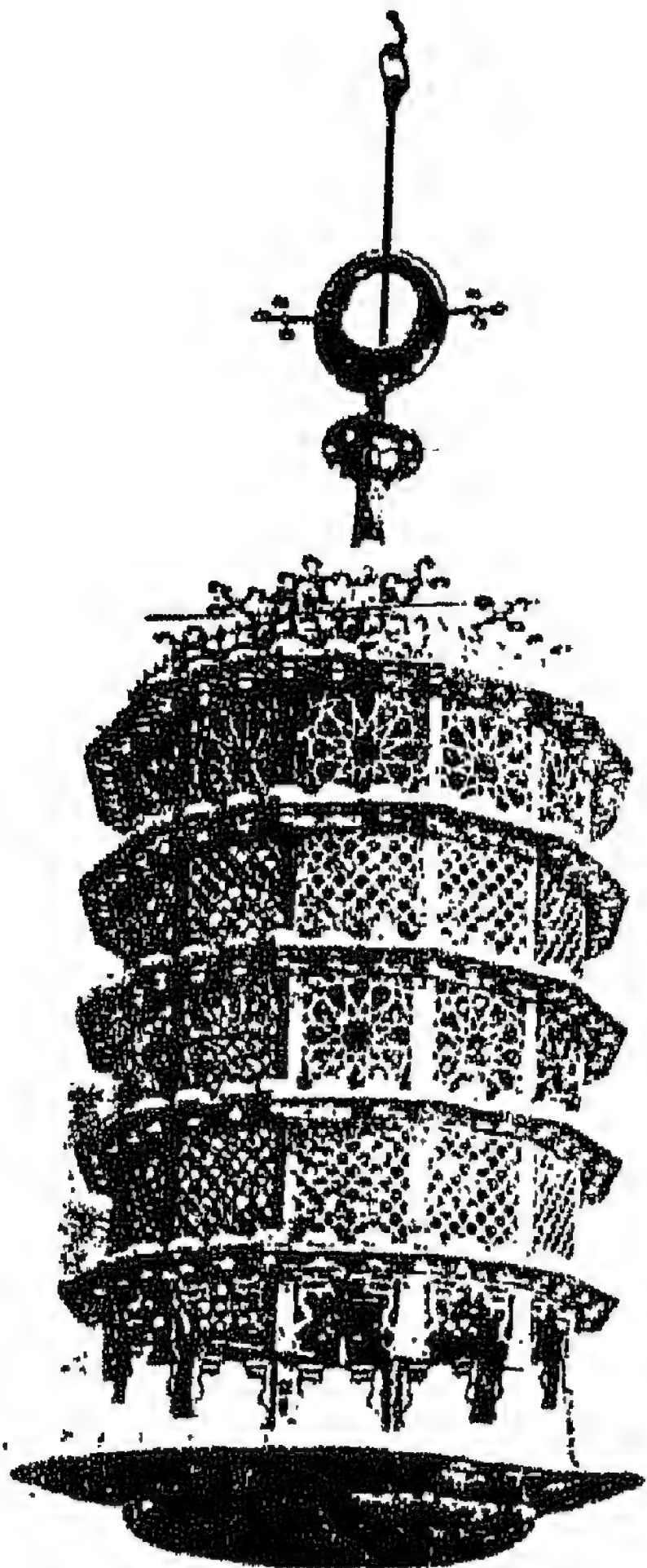
تصويرة من مخطوط البياتودي فلکافانور محفوظة بکندرائية خيرونة وهي تنطق بمدى تسائر
المصور الفنان باسلوب التصوير العربي ورسم الشخصيات والملابس والزخرفة الهندسية
والثور أعلا التصويرة .



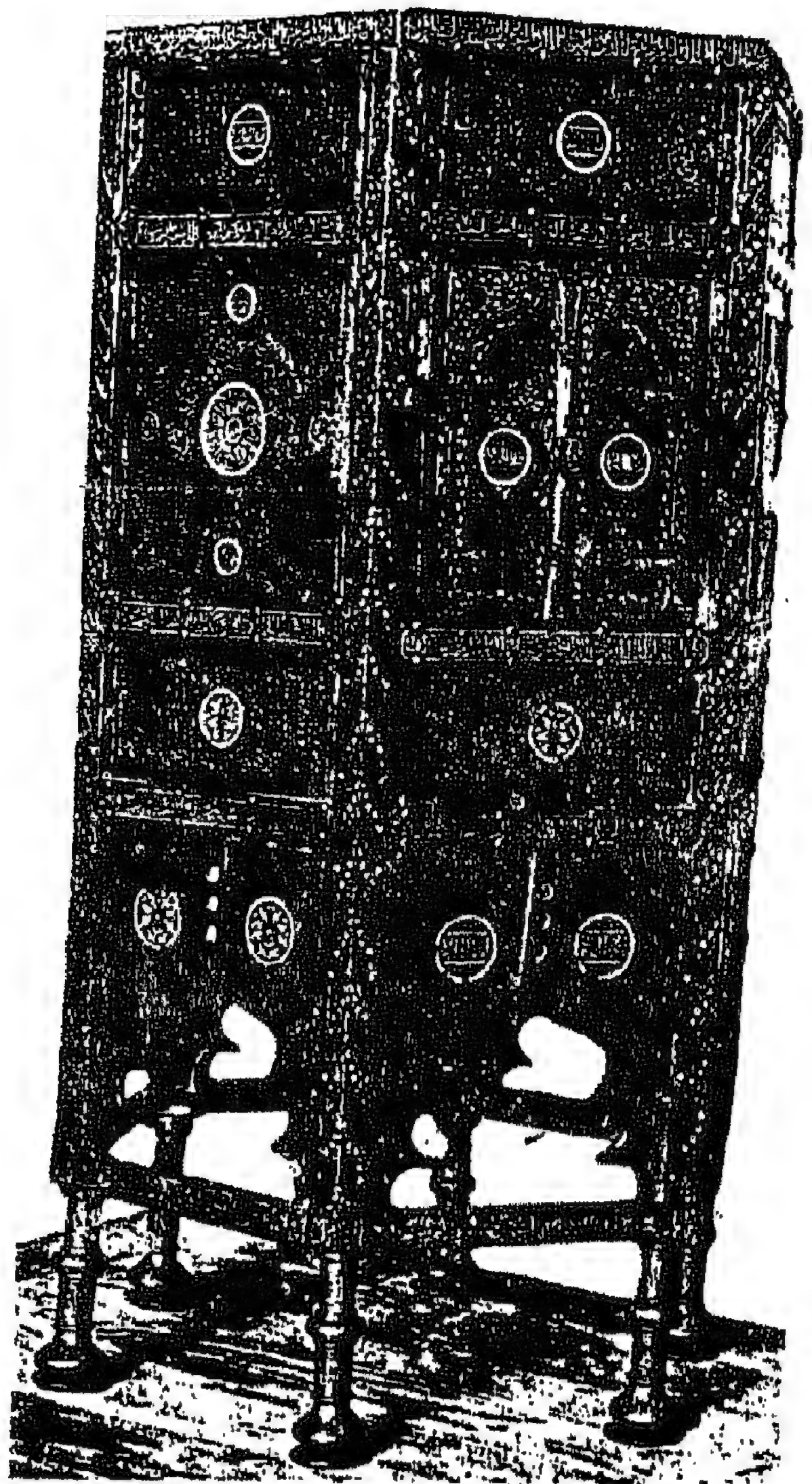
تصويرة من مخطوط البياتودي ماخيو.. عند النظر إليها يتضح مدى تأثر الفنان المصور
بأساليب المدرسة العربية في رسم التجمعات البشرية والشجر على مستويين.



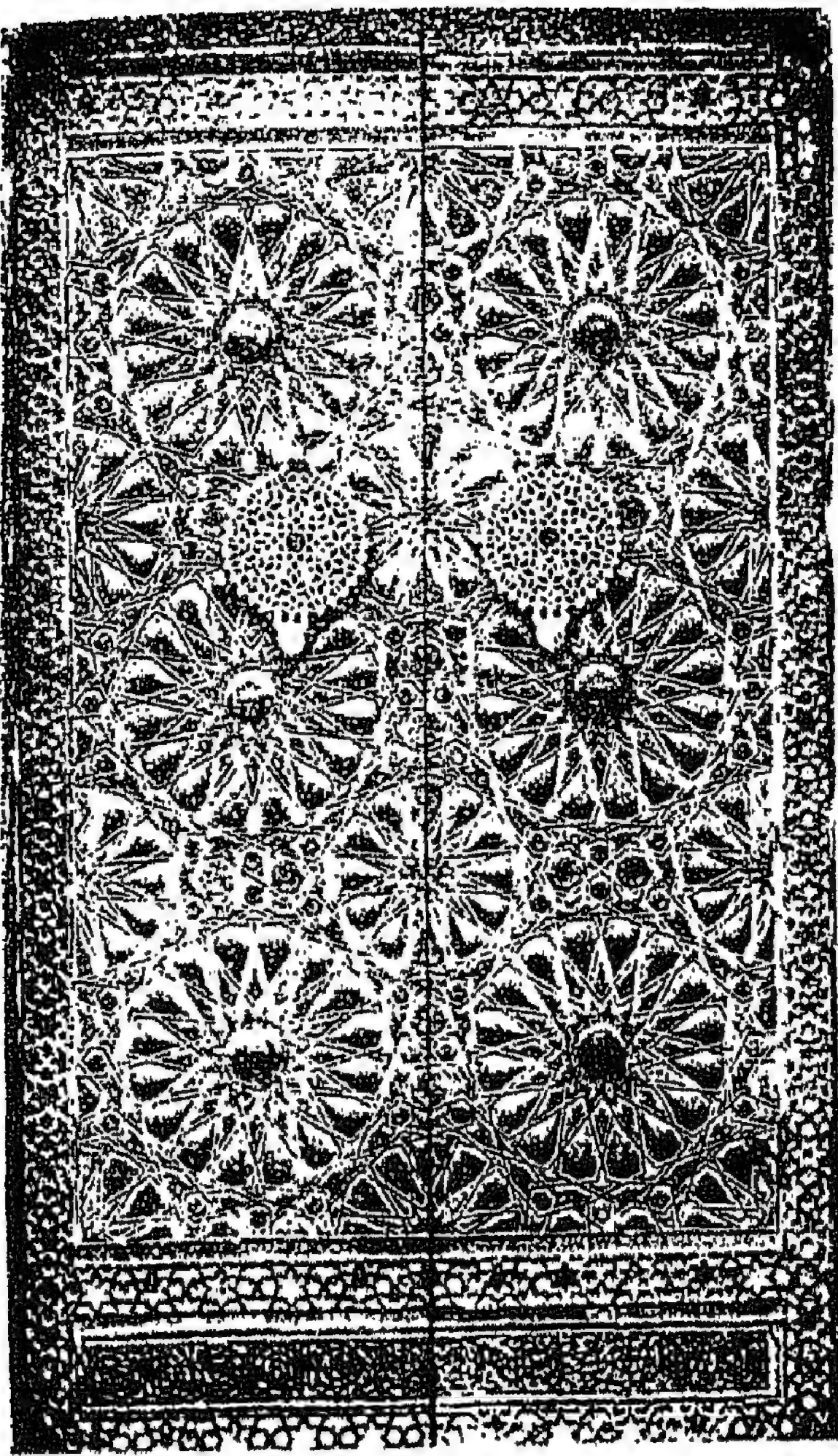
صندوق لحفظ اجزاء القرآن،
من الخشب المصنوع بالنحاس
بني النقوش المكفنة. من مصر
في عصر المماليك . في متحف
برلين .



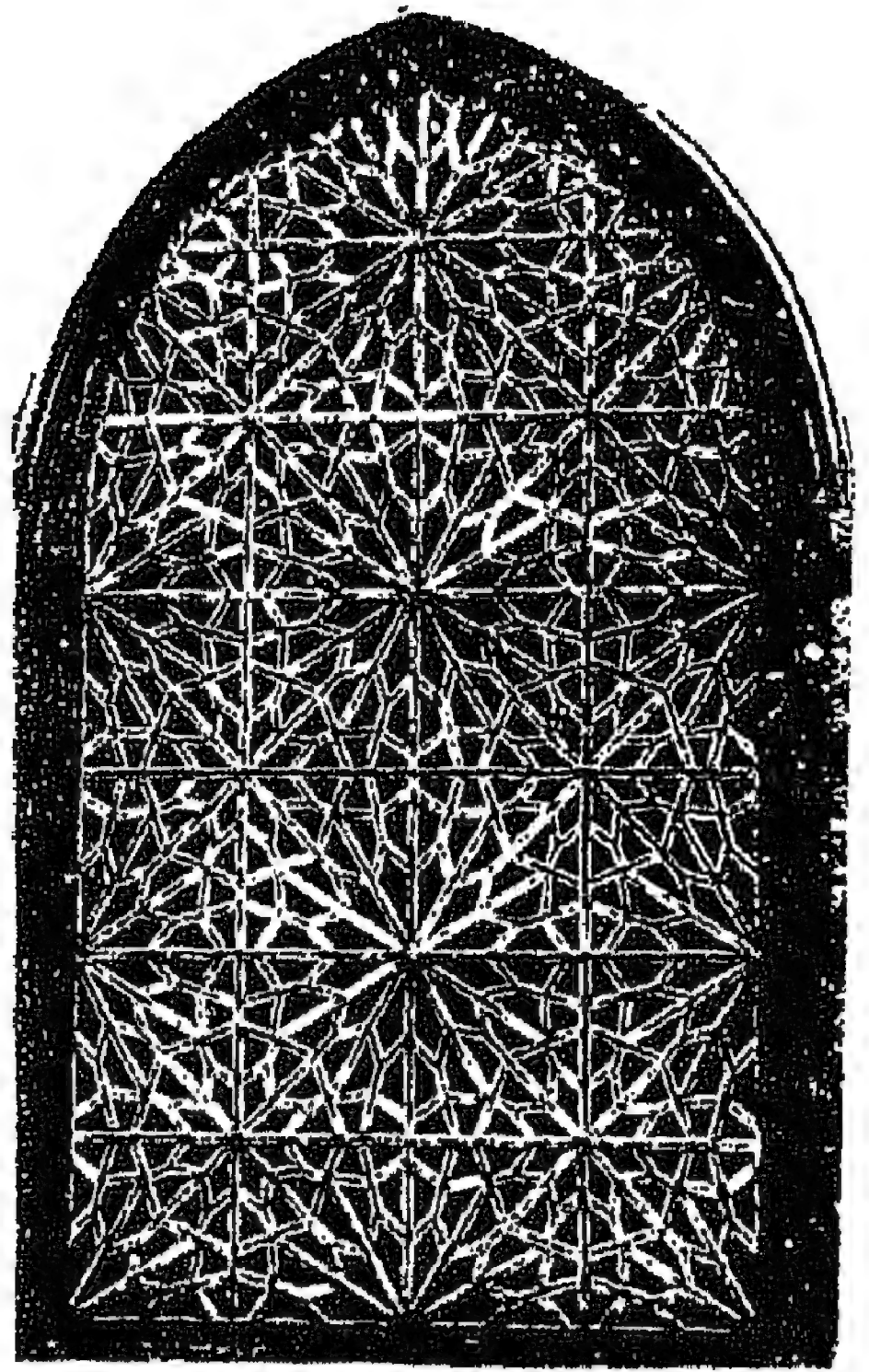
- تنور من النحاس باسم الامير
الملوكي قوصون ، سورخ
من سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) .
في متحف الفن الاسلامي
بالقاهرة .



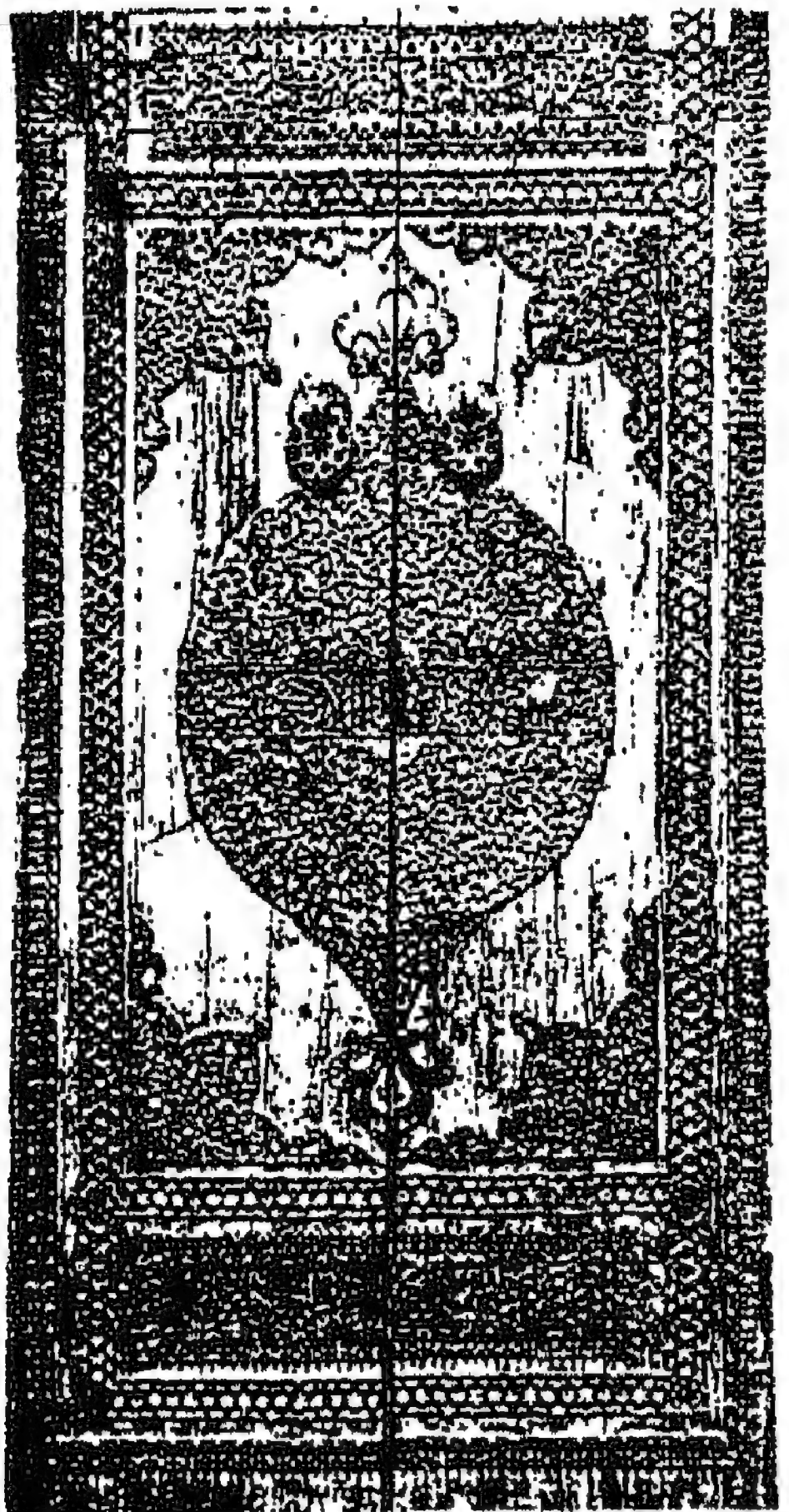
- « كرسى » من النحاس المخروم والمكفنة بالفضة باسم السلطان
الملوكي محمد بن قلاوون سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٧ م) .
في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة .



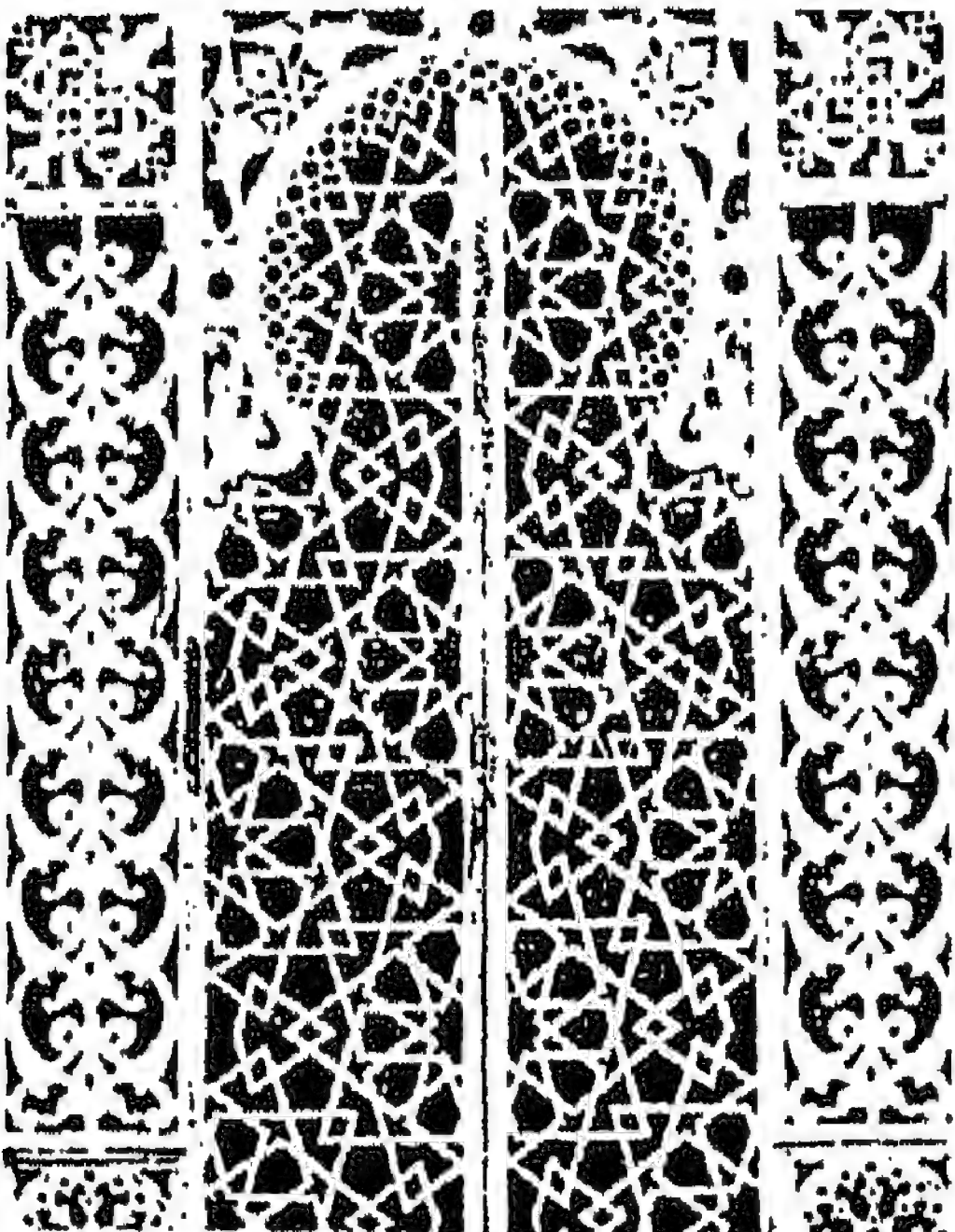
باب مدرسة السلطان حس (موجود
الآن في مسجد المؤيد شيخ) مصفح
بالنحاس في زخرفة هندسية بديعة



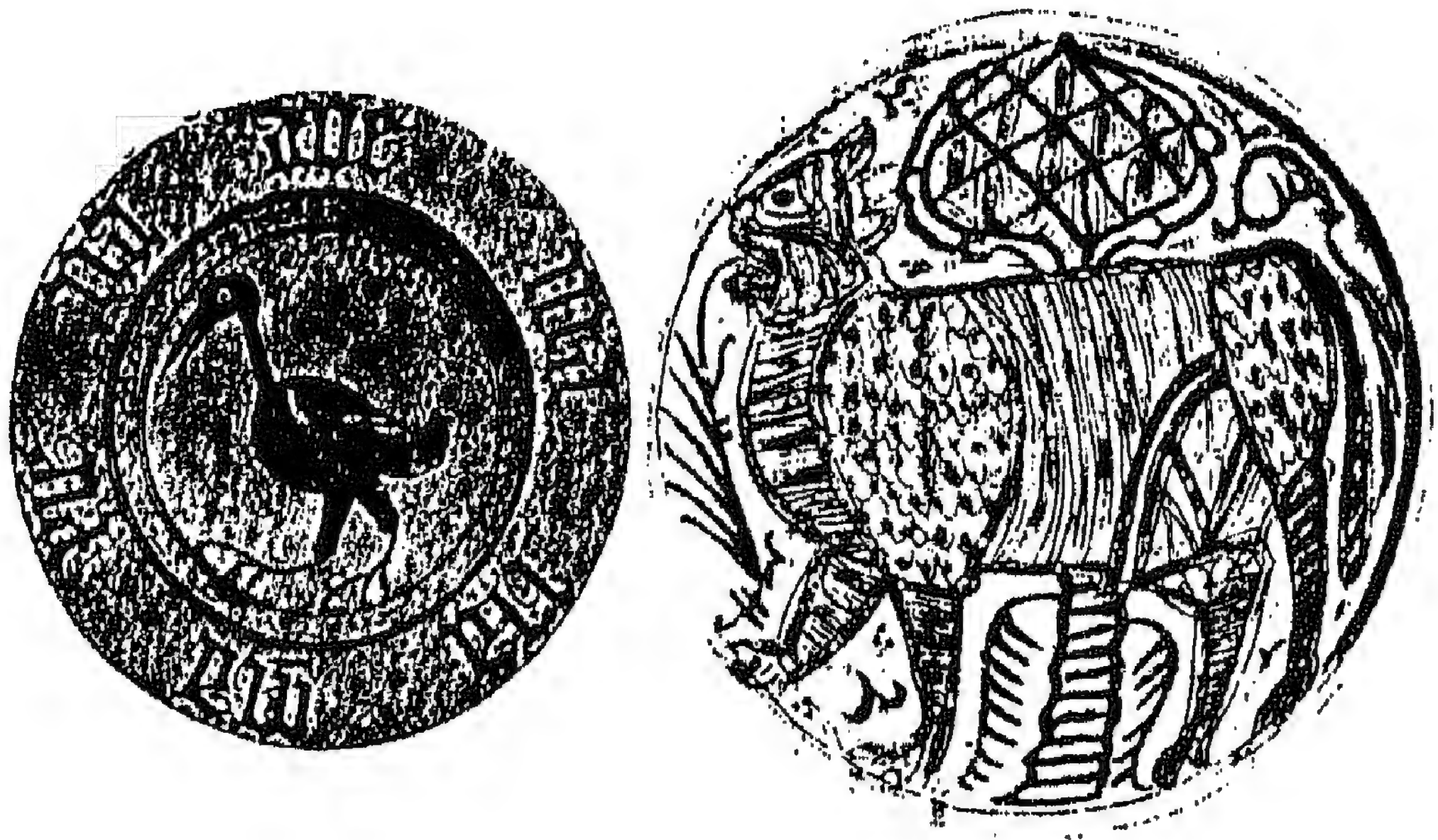
شباك برنزي بالواجهة الشرقية
بمدرسة وخانقاه الظاهر برقوق
٧٨٨هـ/١٣٨٦م.



باب مدرسة الأشرف برسباي مكنت
بالنحاس. زخرفة توريق
٨٣٠هـ/١٤٢٧م.



شباك مسجد الرفاعي. من النحاس
والزخرفة الهندسية ٢٨٦هـ/١٨٩١م



أطباق من الخزف المزخرف برسوم الطيور والحيوانات، ودوارق من الزجاج
المزخرف بالرسوم الهندسية بالتوريق النباتي. صناعة إسبانيا وفيها يتضح عناصر
الفن العربي الأندلسي.

مشكاة من الزجاج المزخرف بالكتابات
والتوريق.





زهريّة من الخزف.



طبق من الخزف
المزخرف بالتوريق.



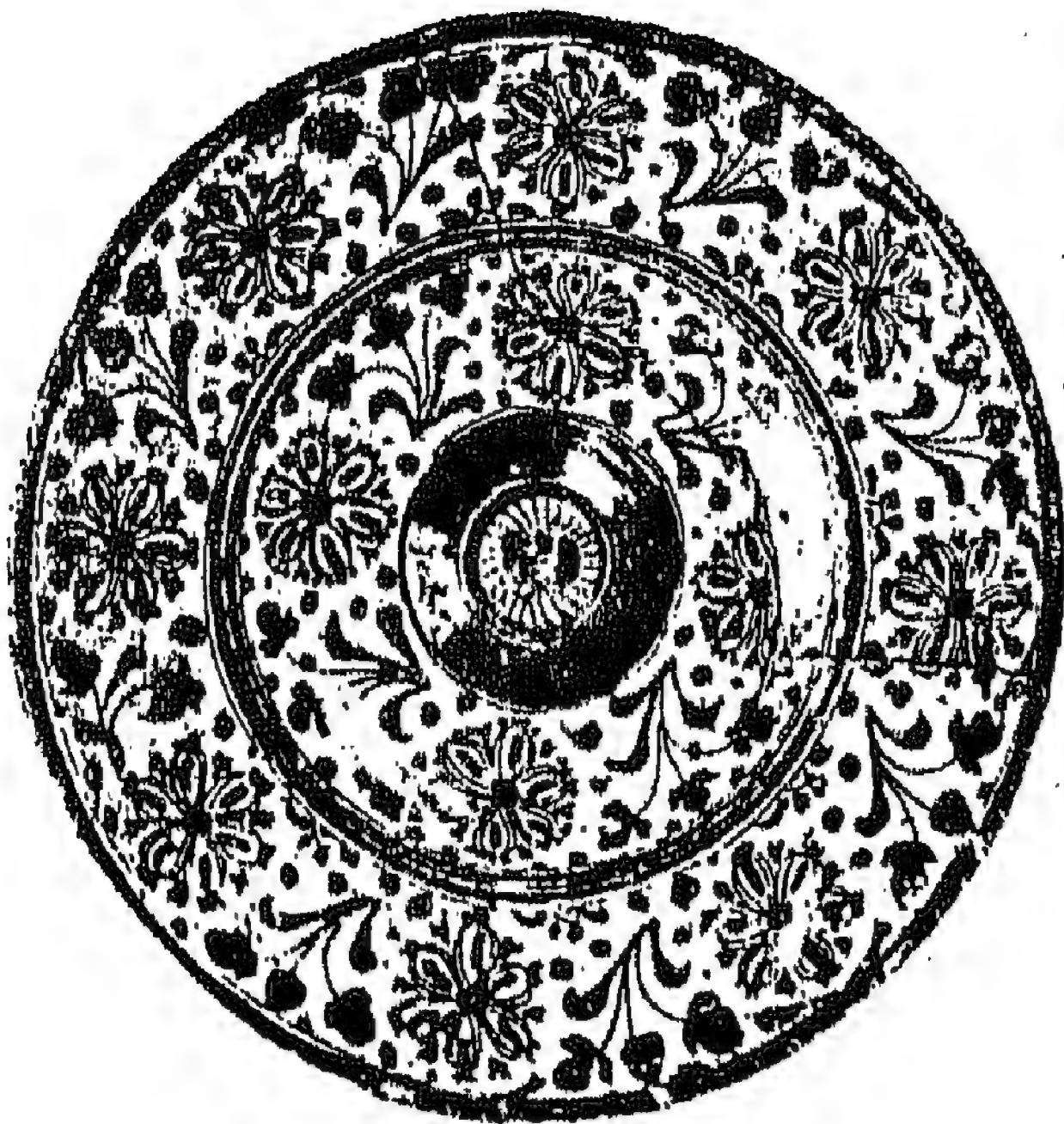
كوب عربي ، ويحتل أنه انتقل إلى أوروبا أثناء الحروب الصليبية
(منع شارتر)



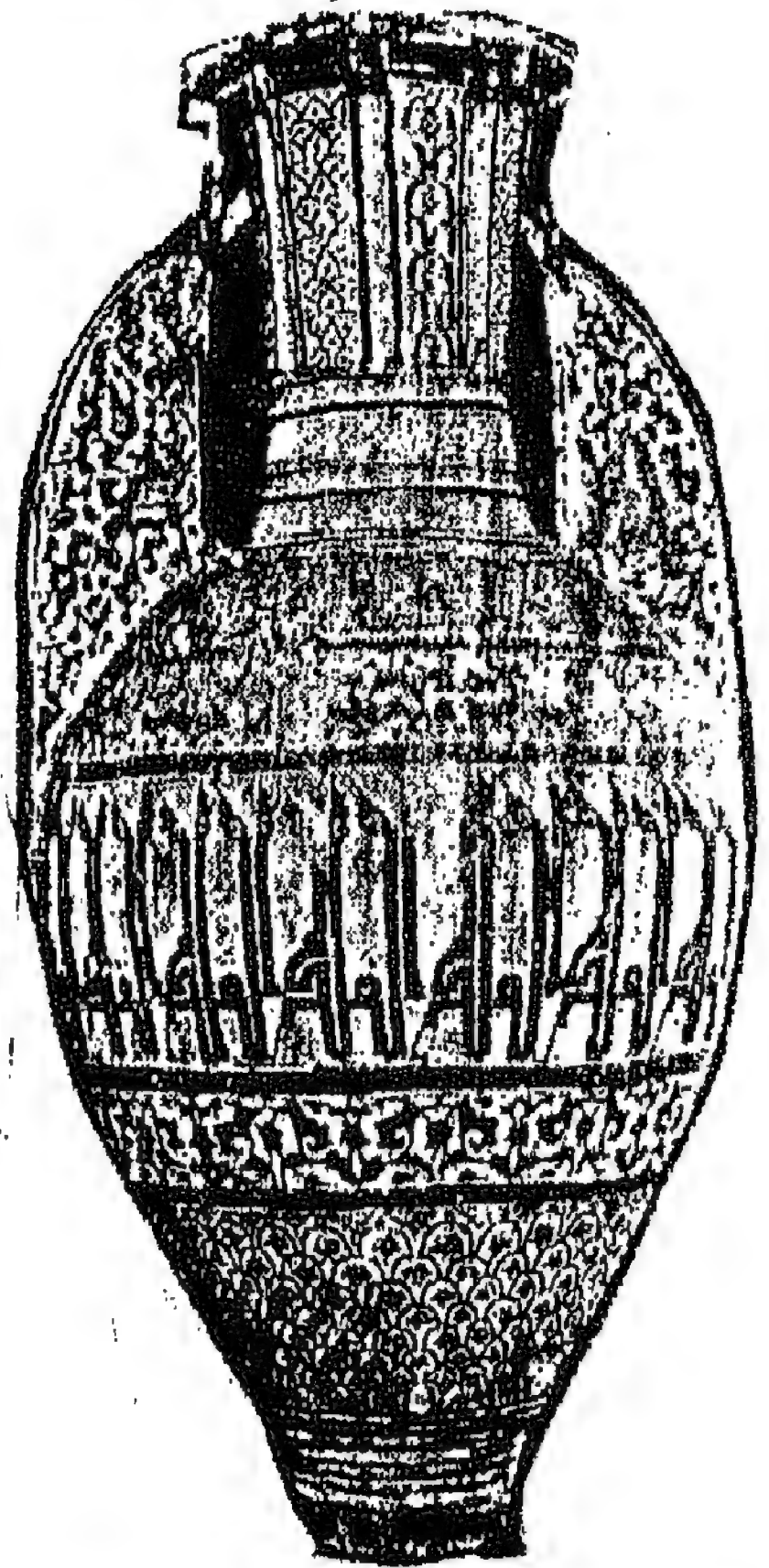
لأريق من البلور الصغرى



صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة منيشة
في القرن الخامس عشر في متحف فكتوريا والبرت

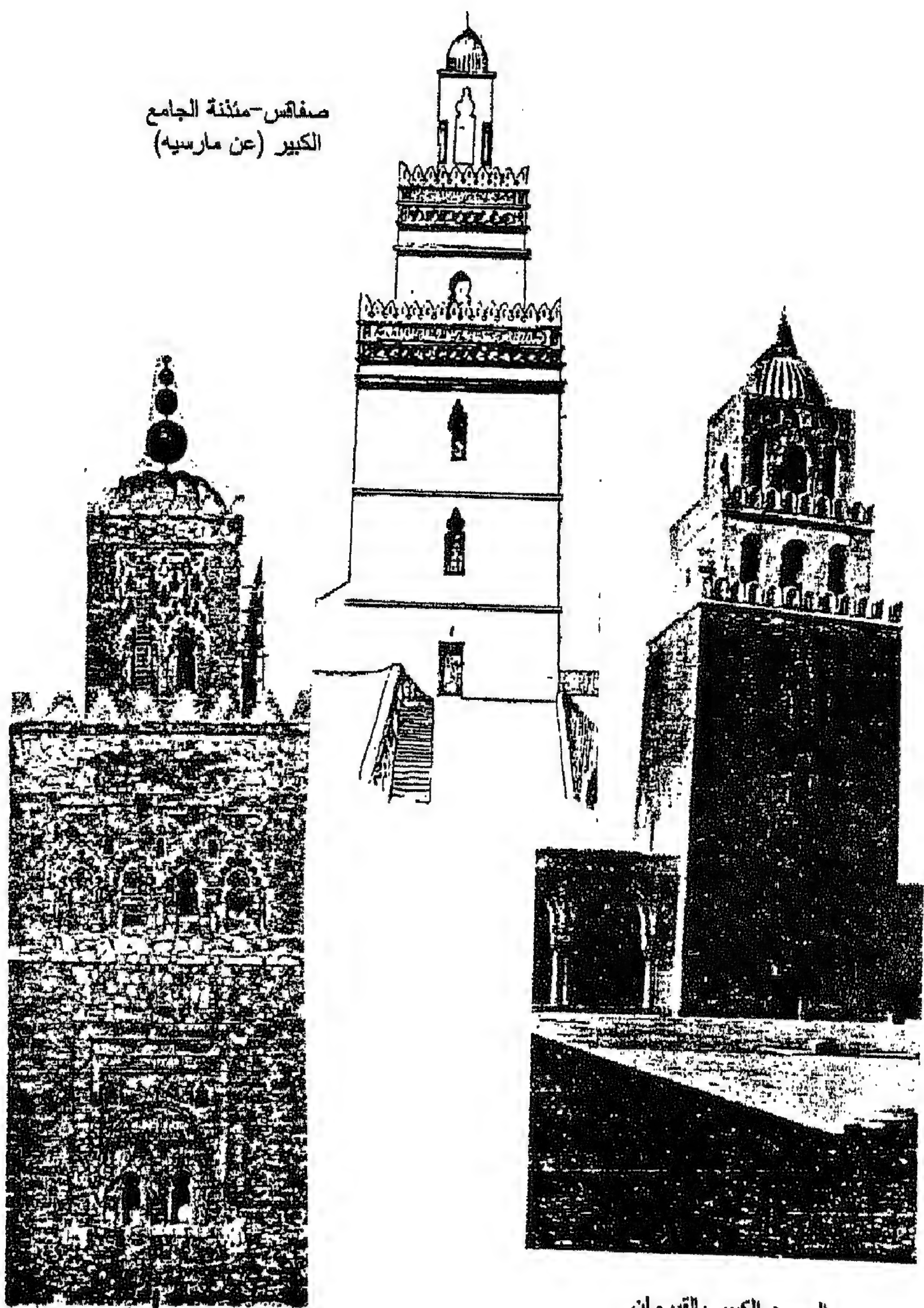


صحن من الخزف ذي البريق المعدني
من صناعة منيشة من أعمال بلنسية
في القرن الخامس عشر



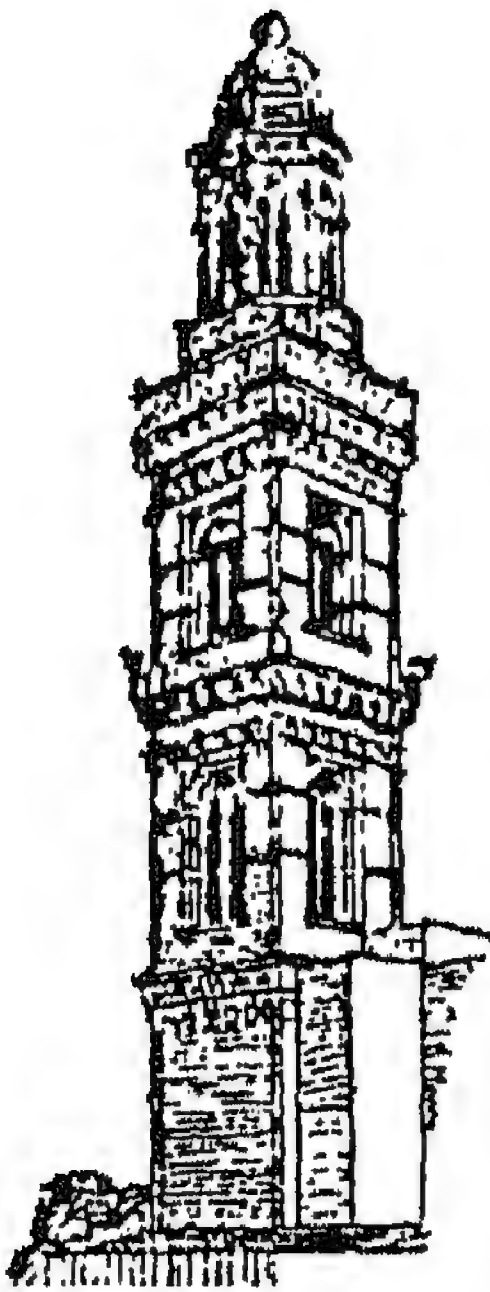
قدر من الخزف ذي البريق المعدني
من صناعة ملقة
بالأندلس في القرن الرابع عشر في متحف بلومر

صفافس-مئذنة الجامع
الكبير (عن مارسية)

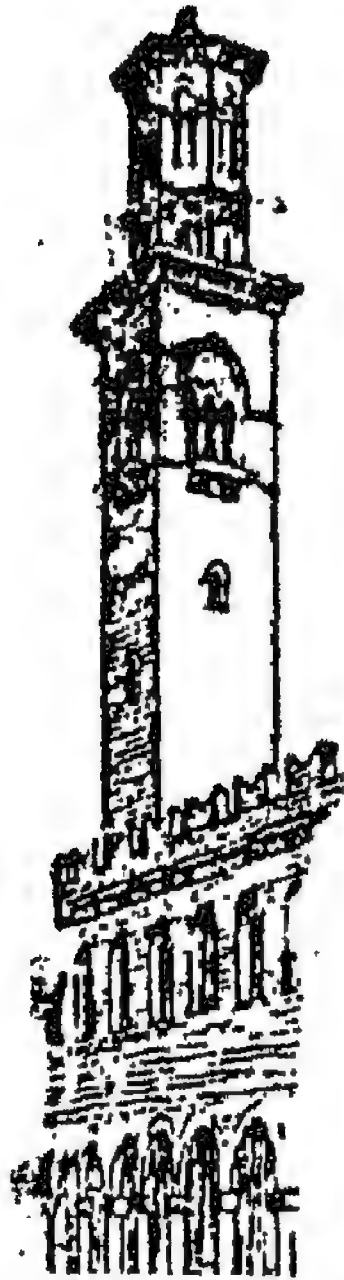


منارة الكتبية
بمراكش

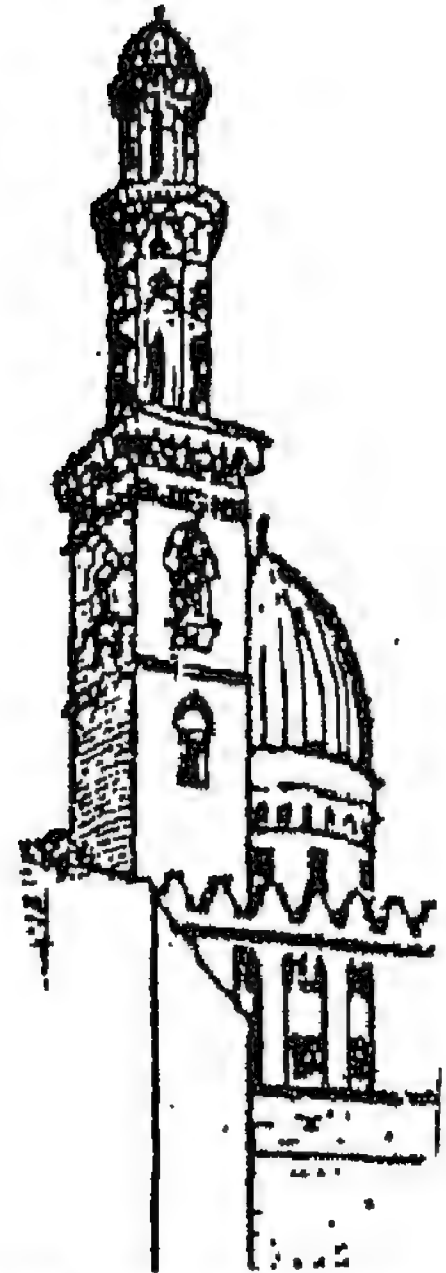
المسجد الكبير بالقبروان
(عن كريزول)



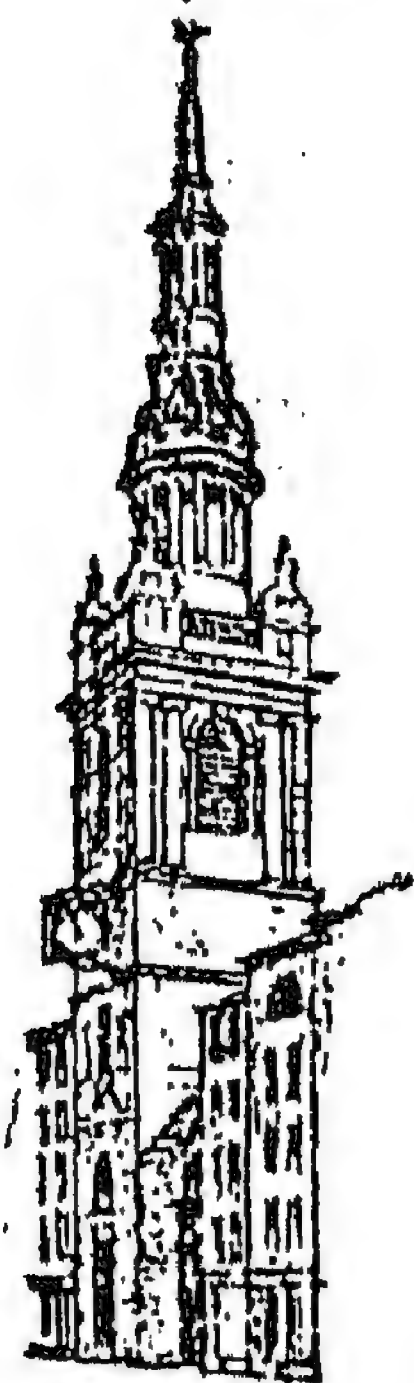
برج سيرويتو بايطاليا ١٣٩٧



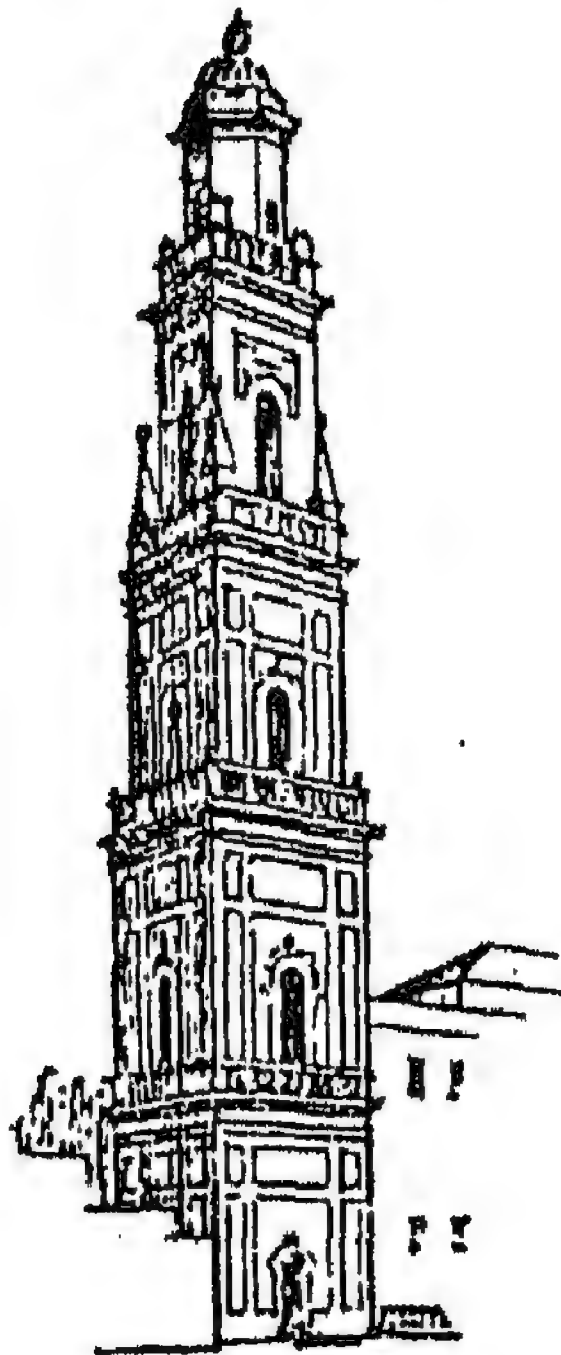
برج الكومون بفيرونا بايطاليا
(١١٧٢ والبرج ١٣٧٢)



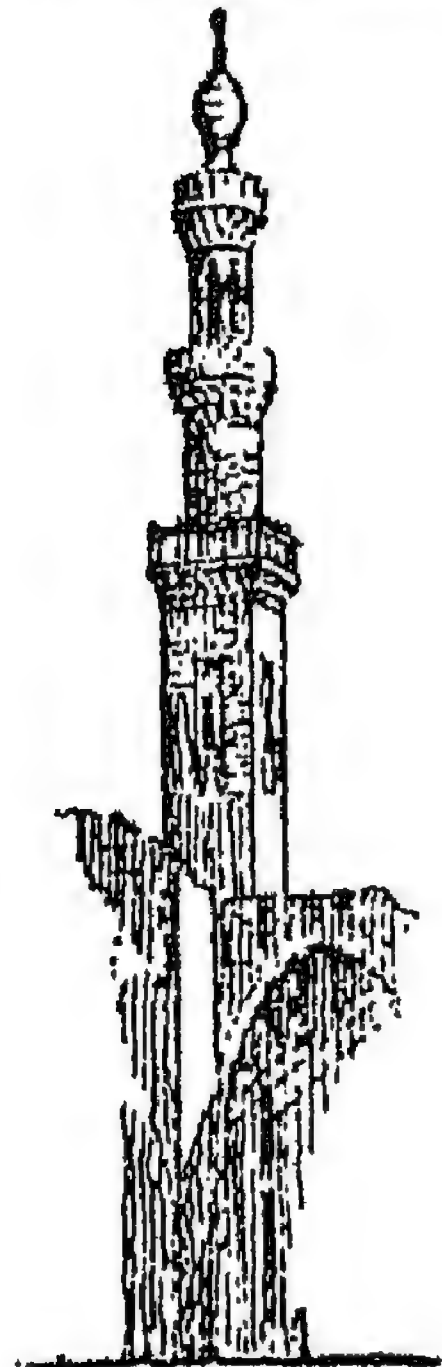
منئنة مسجد سنجر الجاولى
بالقاهرة (١٣٠٢-١٣٠٤)



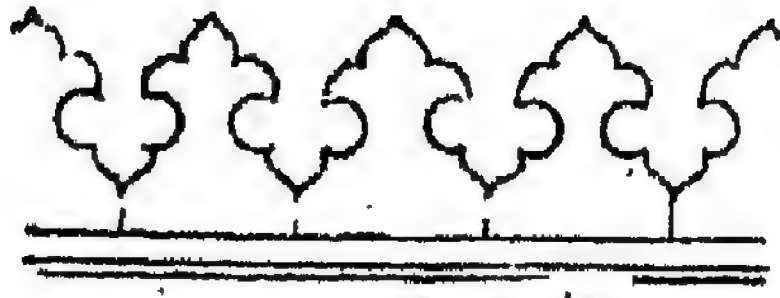
برج كنيسة القديسة ماري
لى بو بلندن ١٦٧١-
١٦٨٣ من تصميم
المهندس كرسنوفر رن



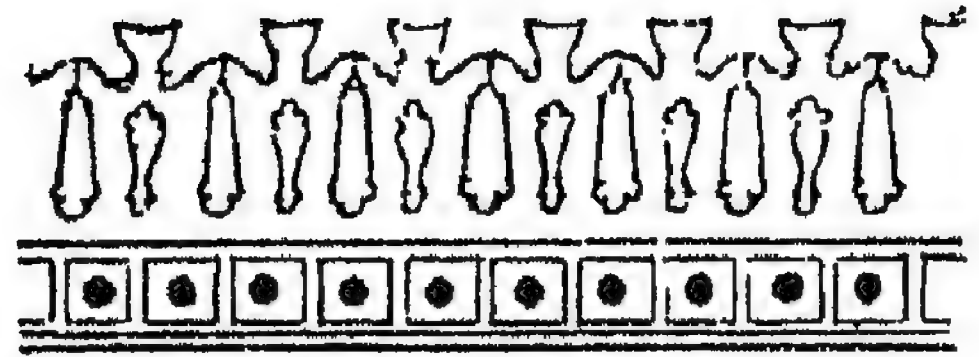
٥



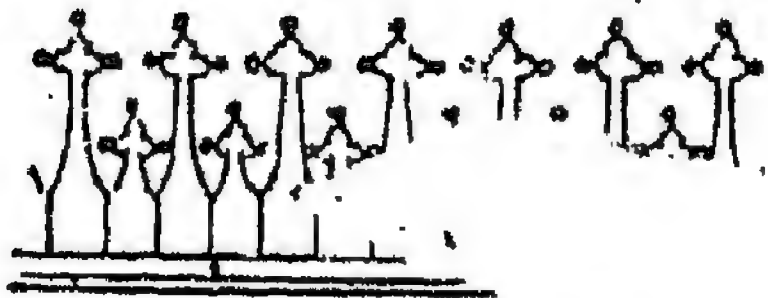
منئنة ضريح برقوق
بالقاهرة (١٤٠٠-١٤١٠)
برج لكى بايطاليا ١٦٦١-
١٦٨٢



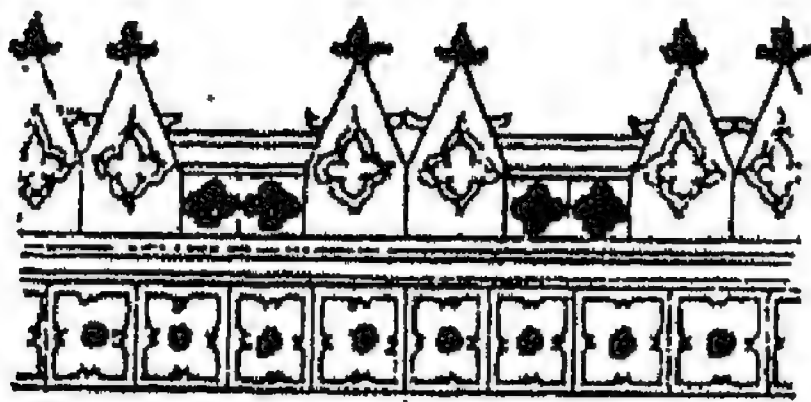
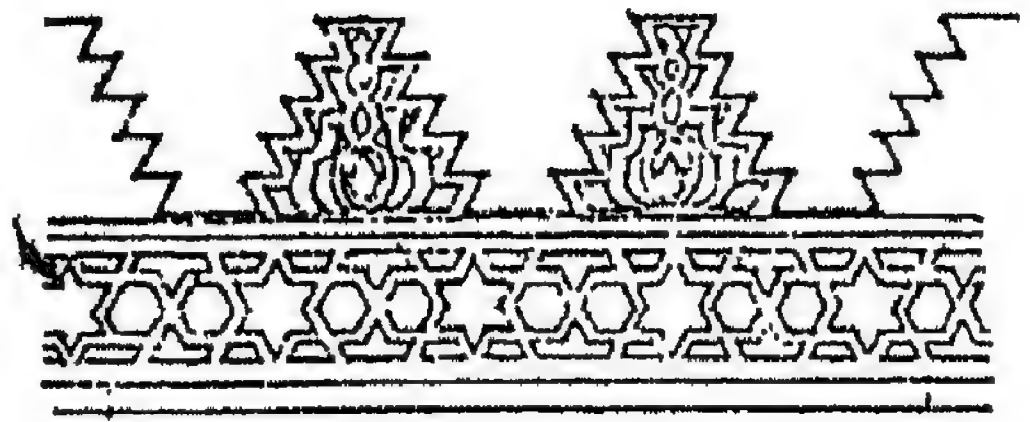
بجامع زين الدين يوسف
بالقاهرة (١٢٩٨)



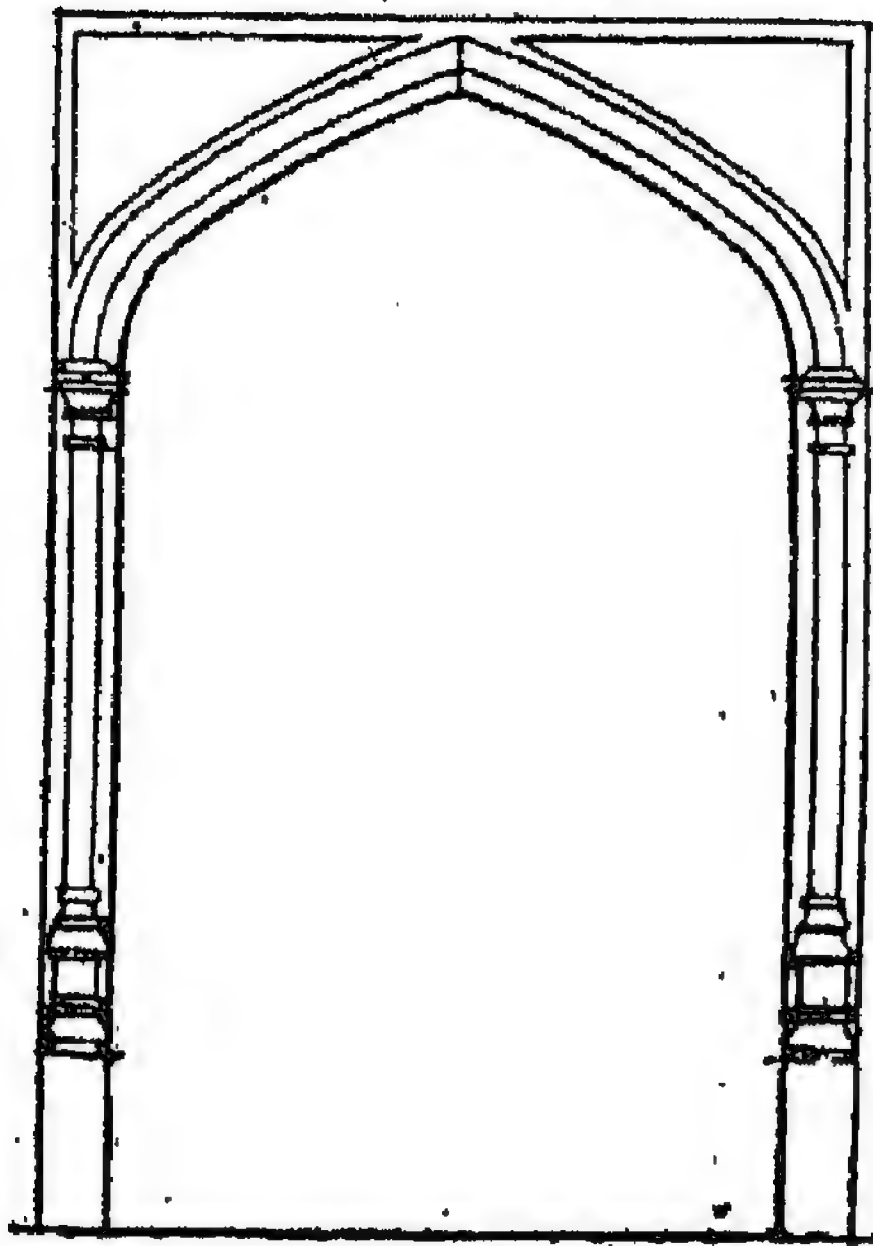
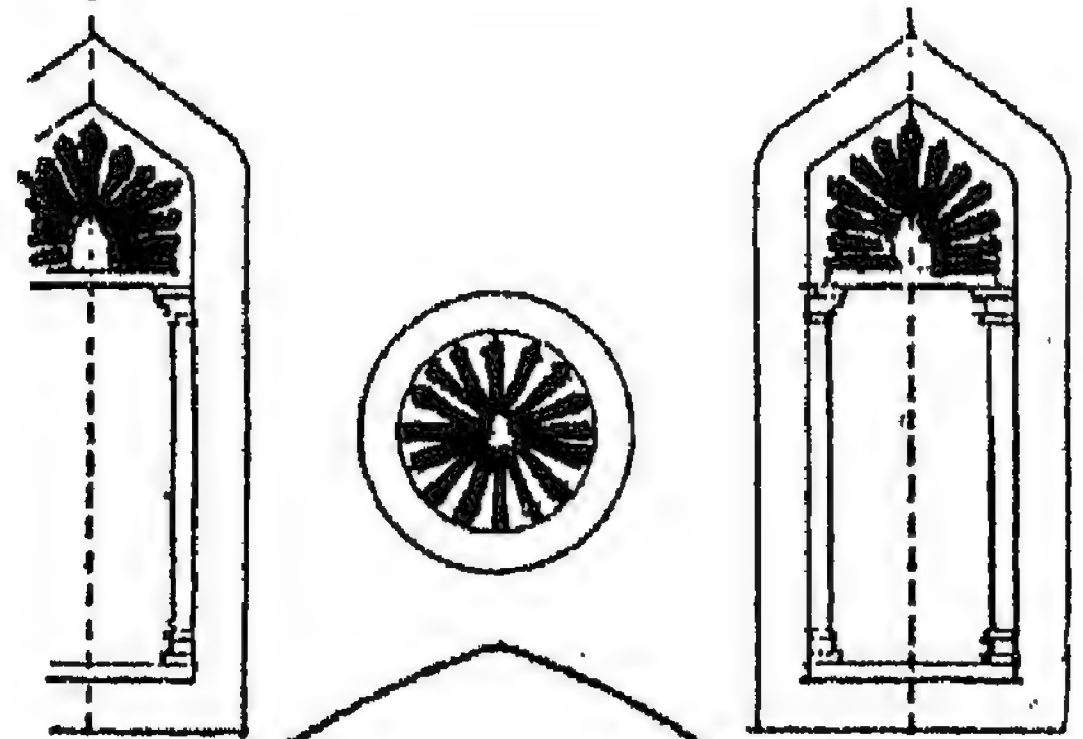
بجامع بن طولون بالقاهرة
(٨٦٨م)



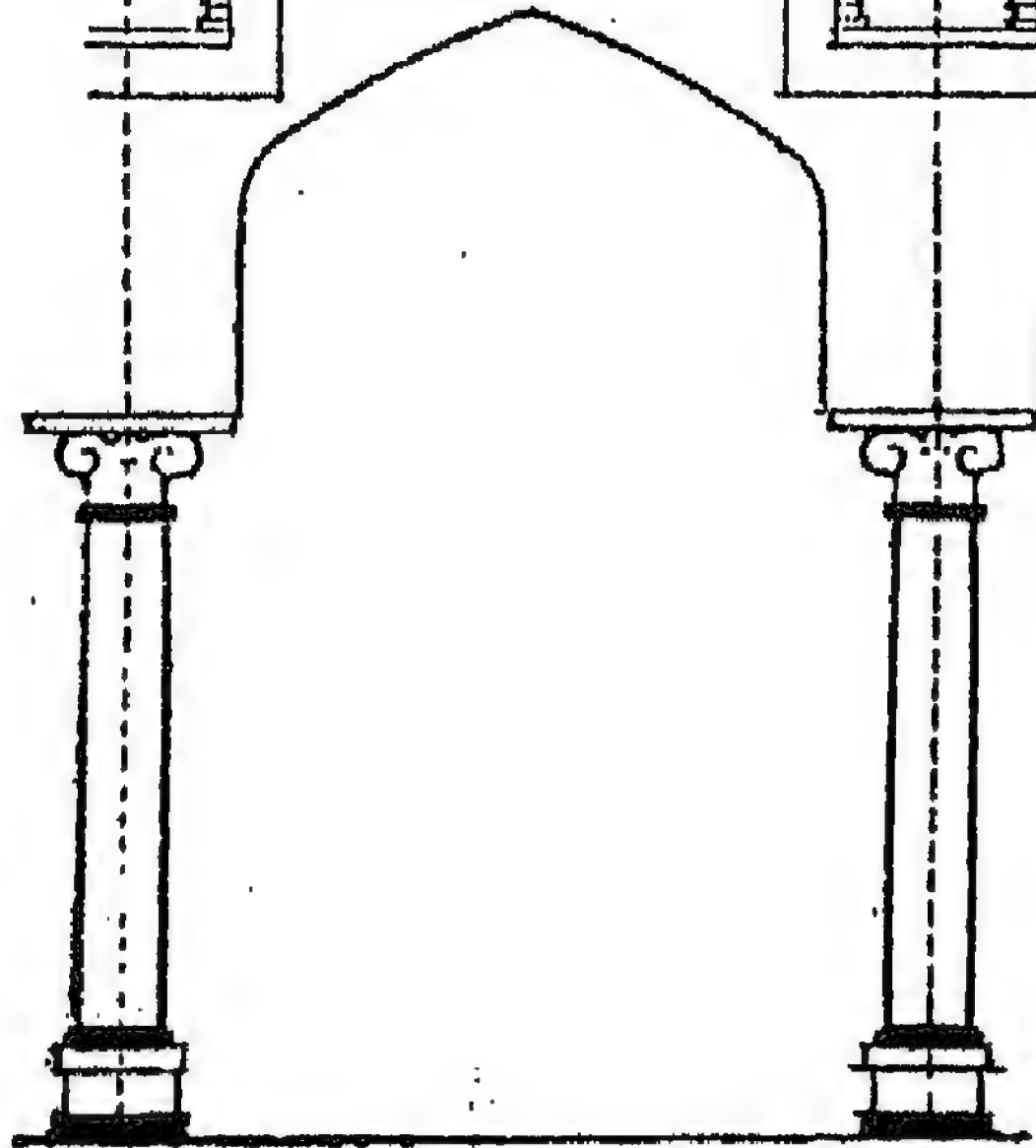
بقصر كاتورو بالبنديّة
(١٤٣١م)



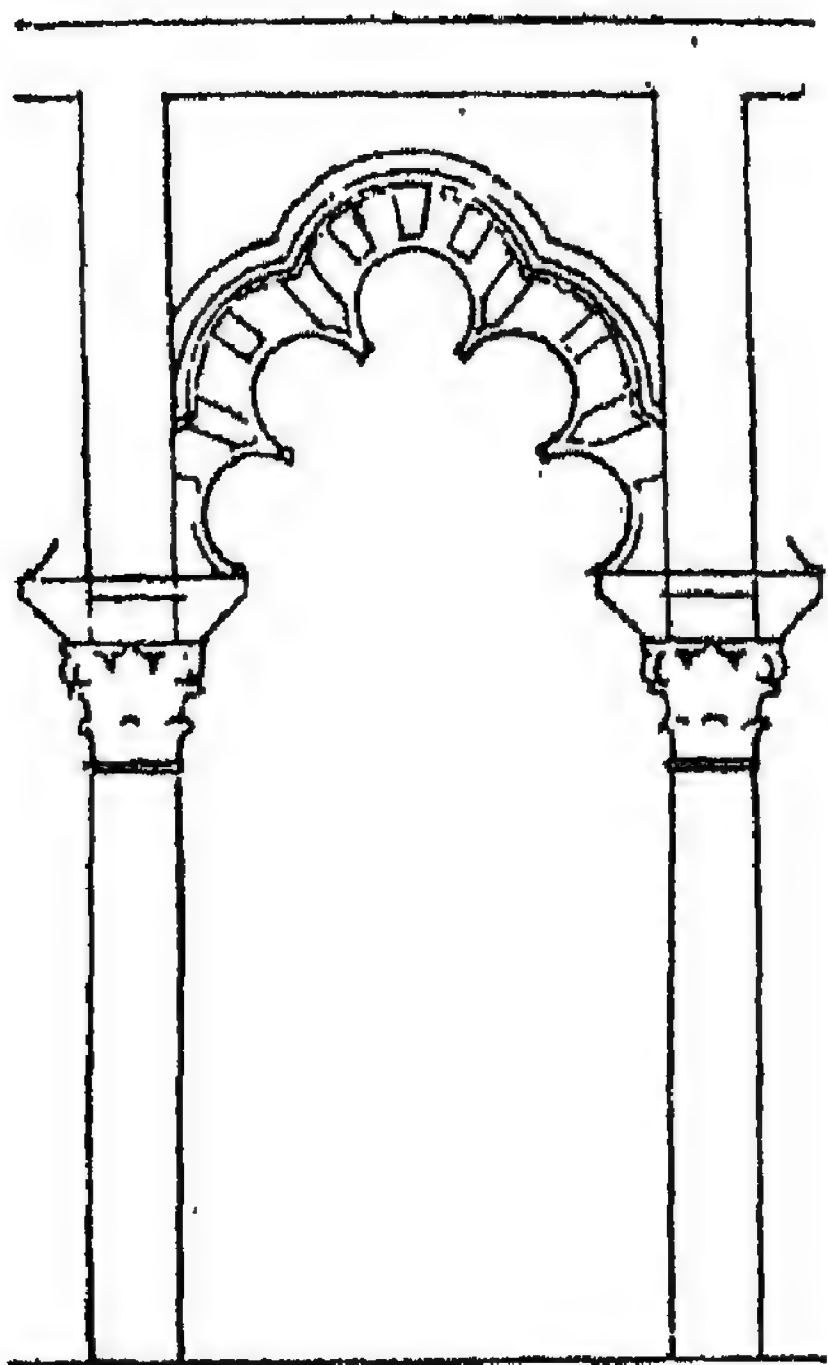
بكنيسة كرومر بطور فولك
(القرن ١٥)



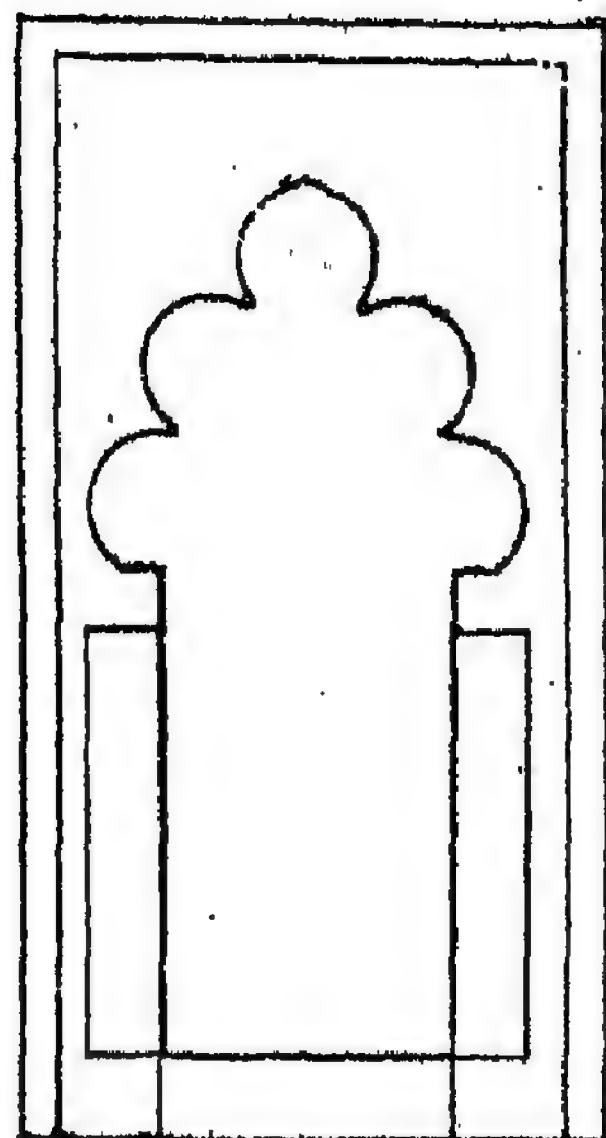
كنيسة المسيح باكسفورد (القرن ١٦)



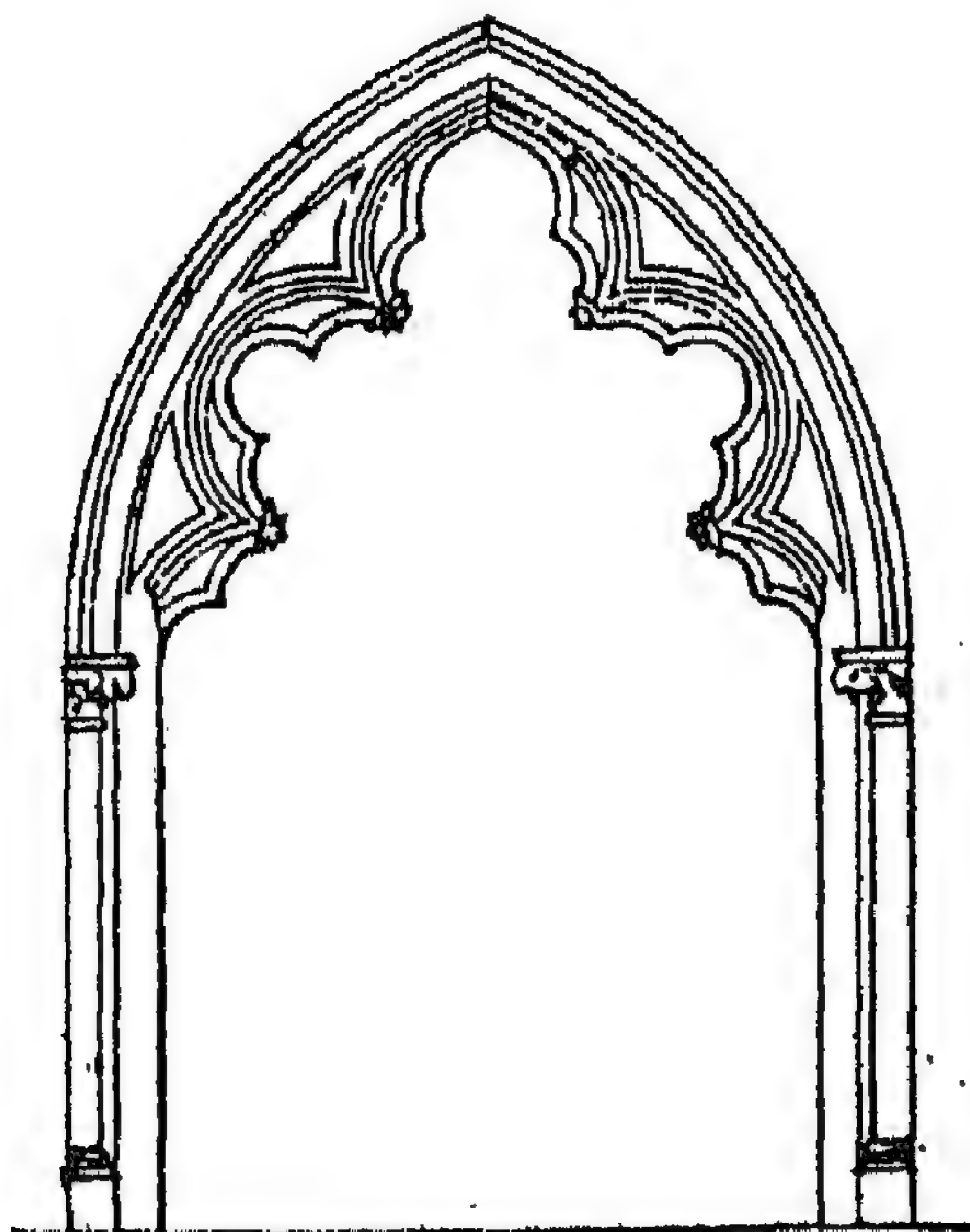
بجامع الأزهر بالقاهرة
(٩٧٠م)



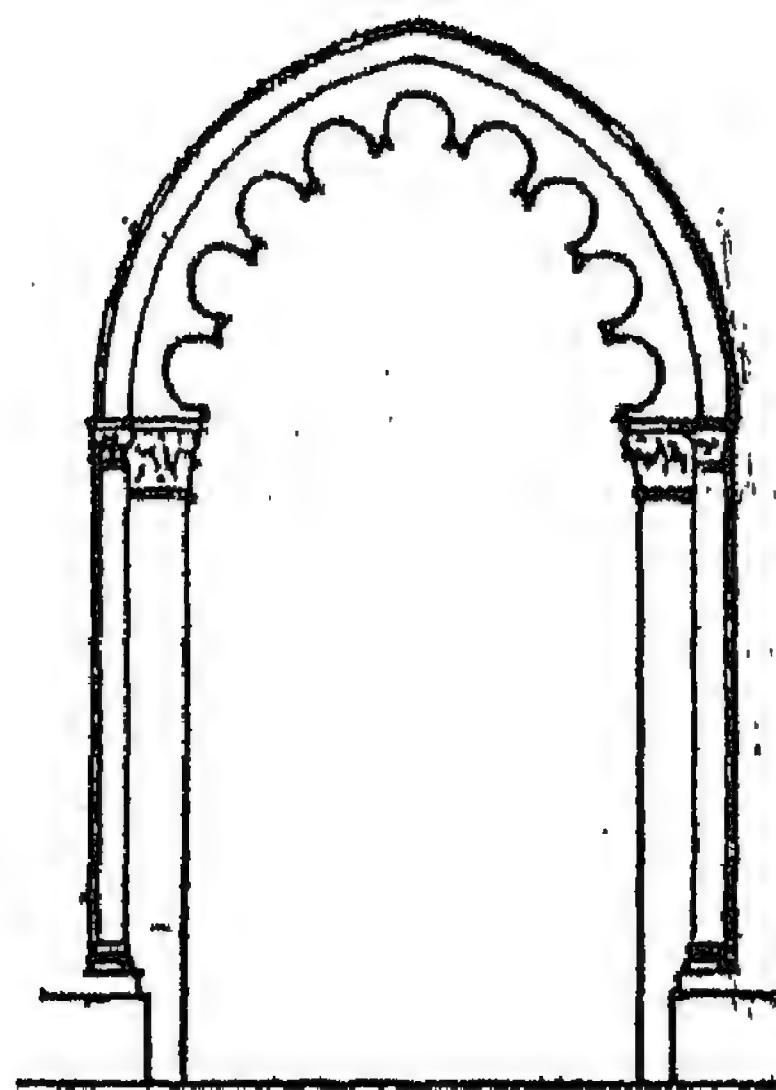
بمحراب جامع قرطبة (٩٦١-
٩٧٦ م)



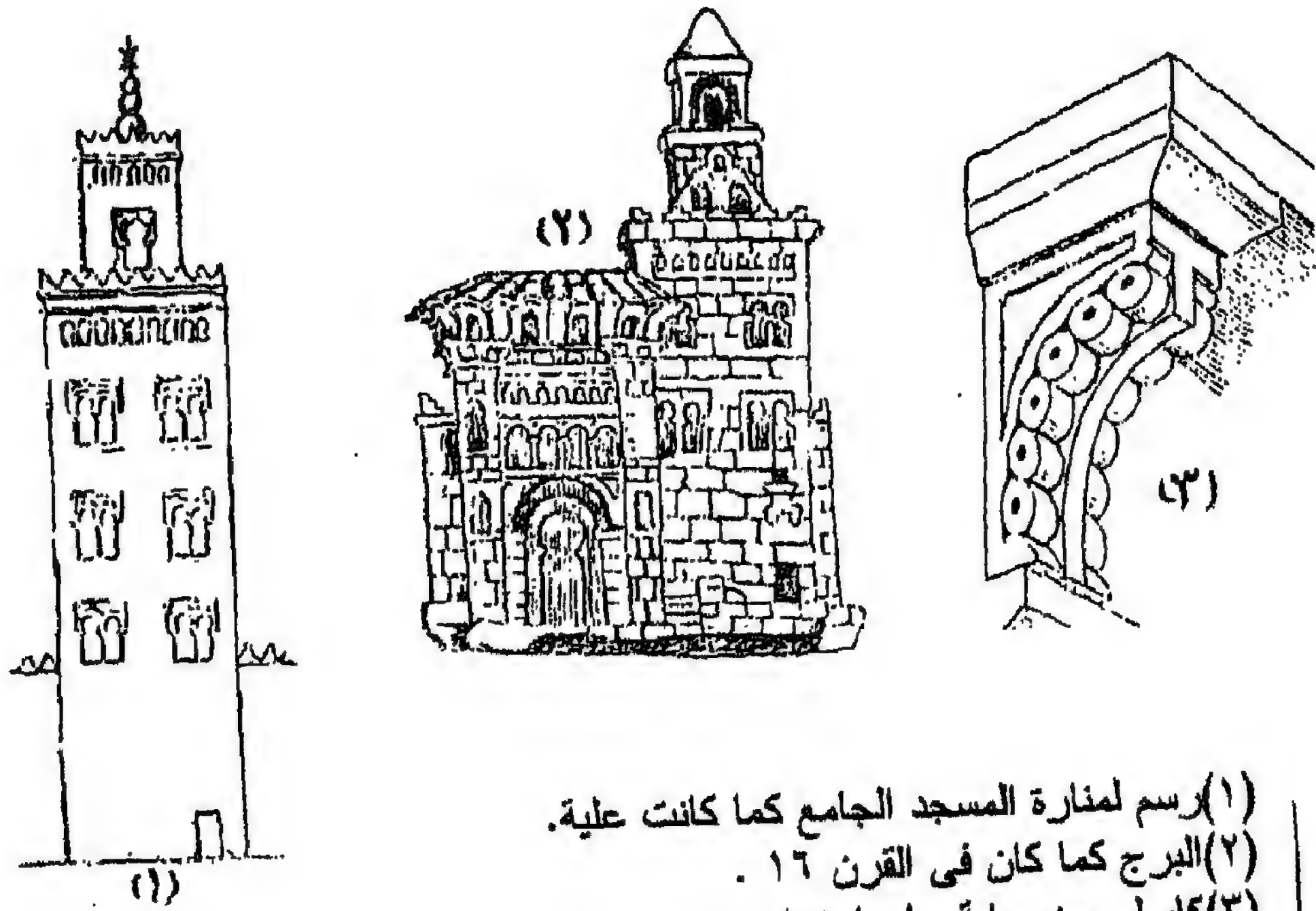
بالمسجد الجامع بسامرا
(٨٤٦-٨٥٢)



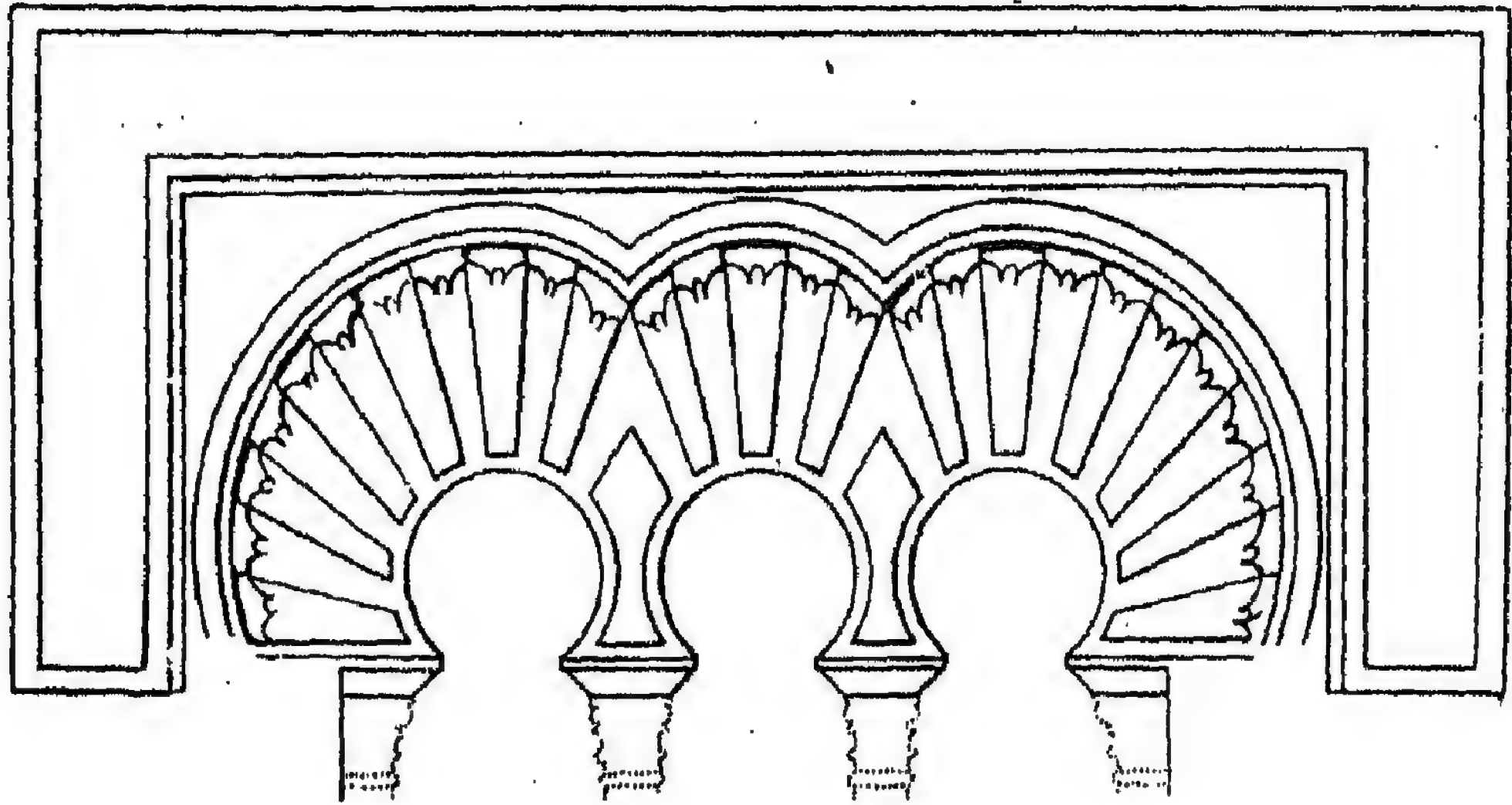
بكنيسة كلای بلورلوكه (القرن ١٤)



بكنيسة لاسوتيليدان بفرنسا
(١٢٠٠ م)



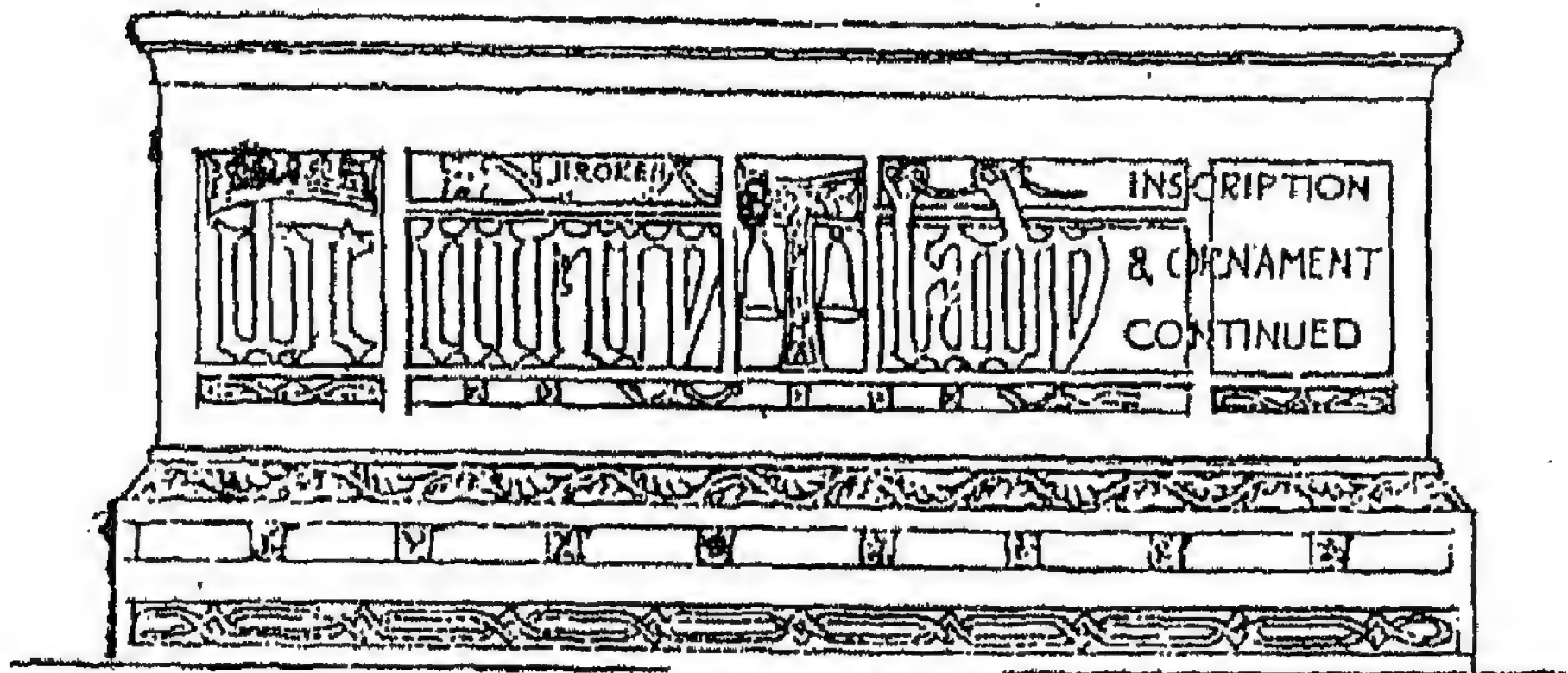
(١) رسم لمناارة المسجد الجامع كما كانت عليه.
 (٢) البرج كما كان في القرن ١٦ .
 (٣) كابولي من بوابة سان استيبان.
 وفيهما جميعا يتضح عناصر العمارة العربية بالأندلس.



نافذة ثلاثية بمناارة الجامع بناء على معلومات من دون
 فيليكس هرنانديث.

Ricardus tott Remondus?

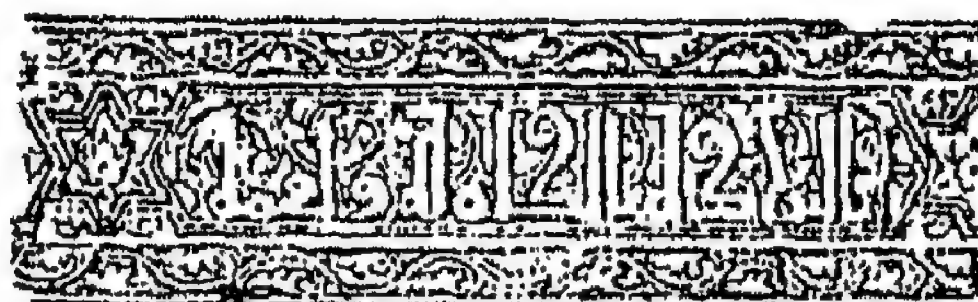
بقبر ريتشارد الثاني بوستمنتر



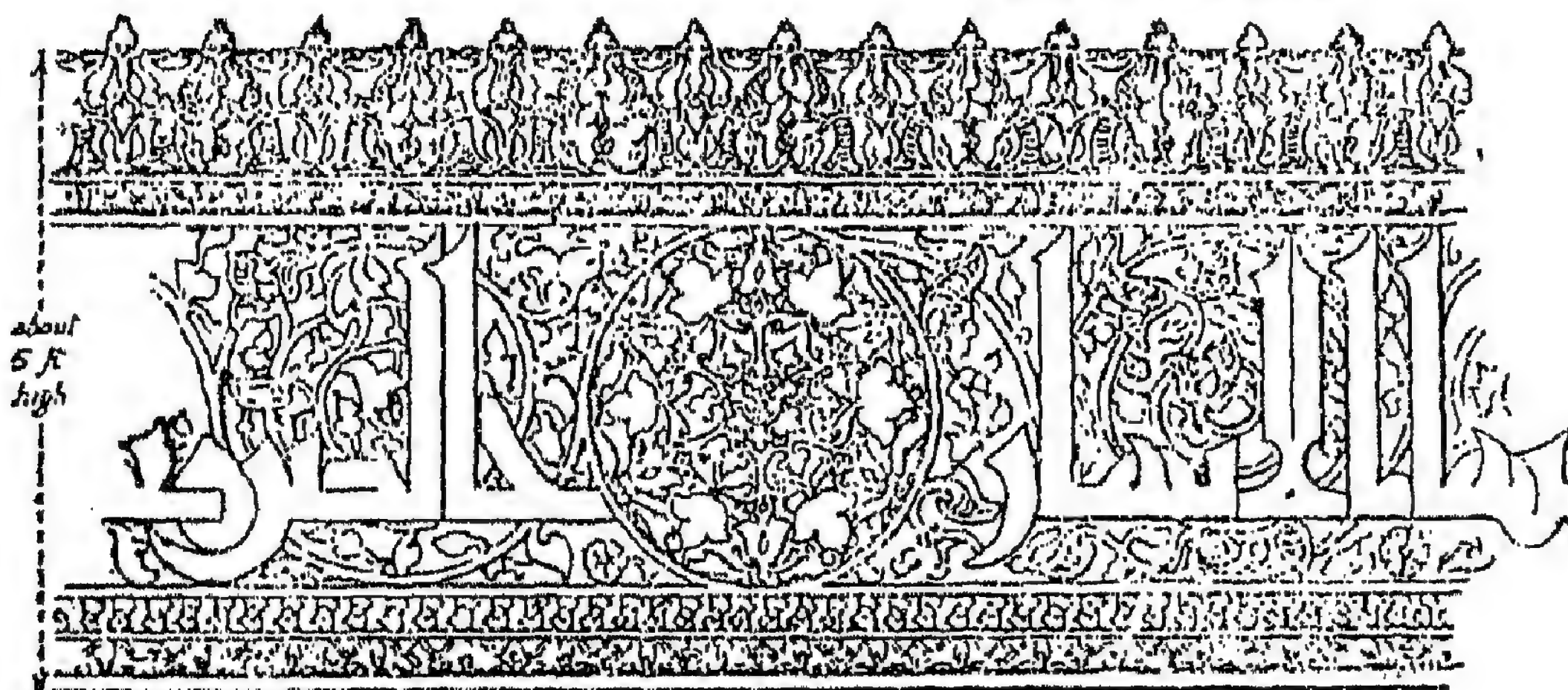
بقبر بيشوپ بيور كشير
(الجلتر، ١٥٠٥)



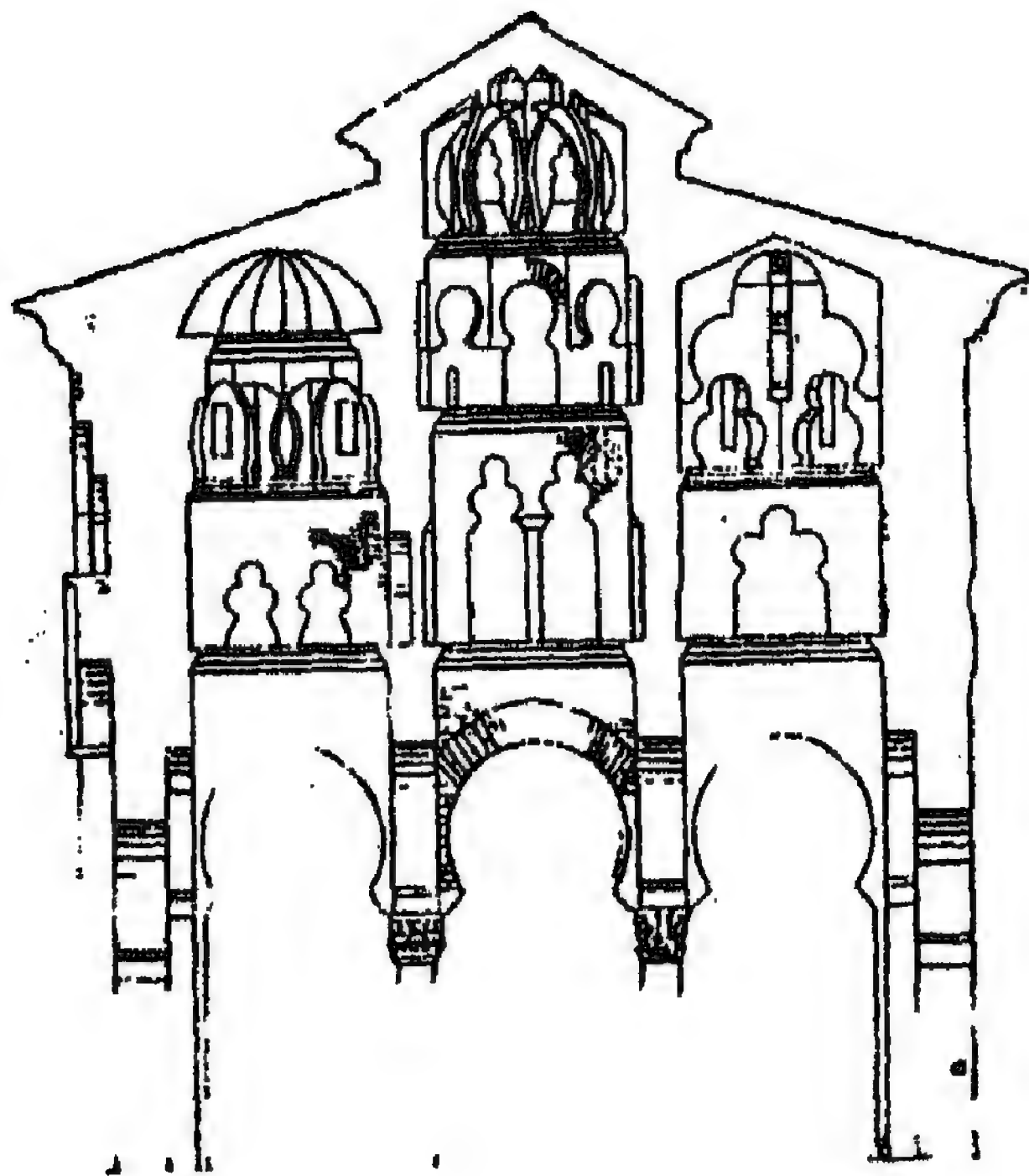
بكنيسة اكر بنورلوك (حوالي ١٥٥٠)



من محفوظات دار الآثار
بالقاهرة (القرن الثاني عشر)



بجامع السلطان حسن بالقاهرة
(١٣٥٦-١٣٦٣)

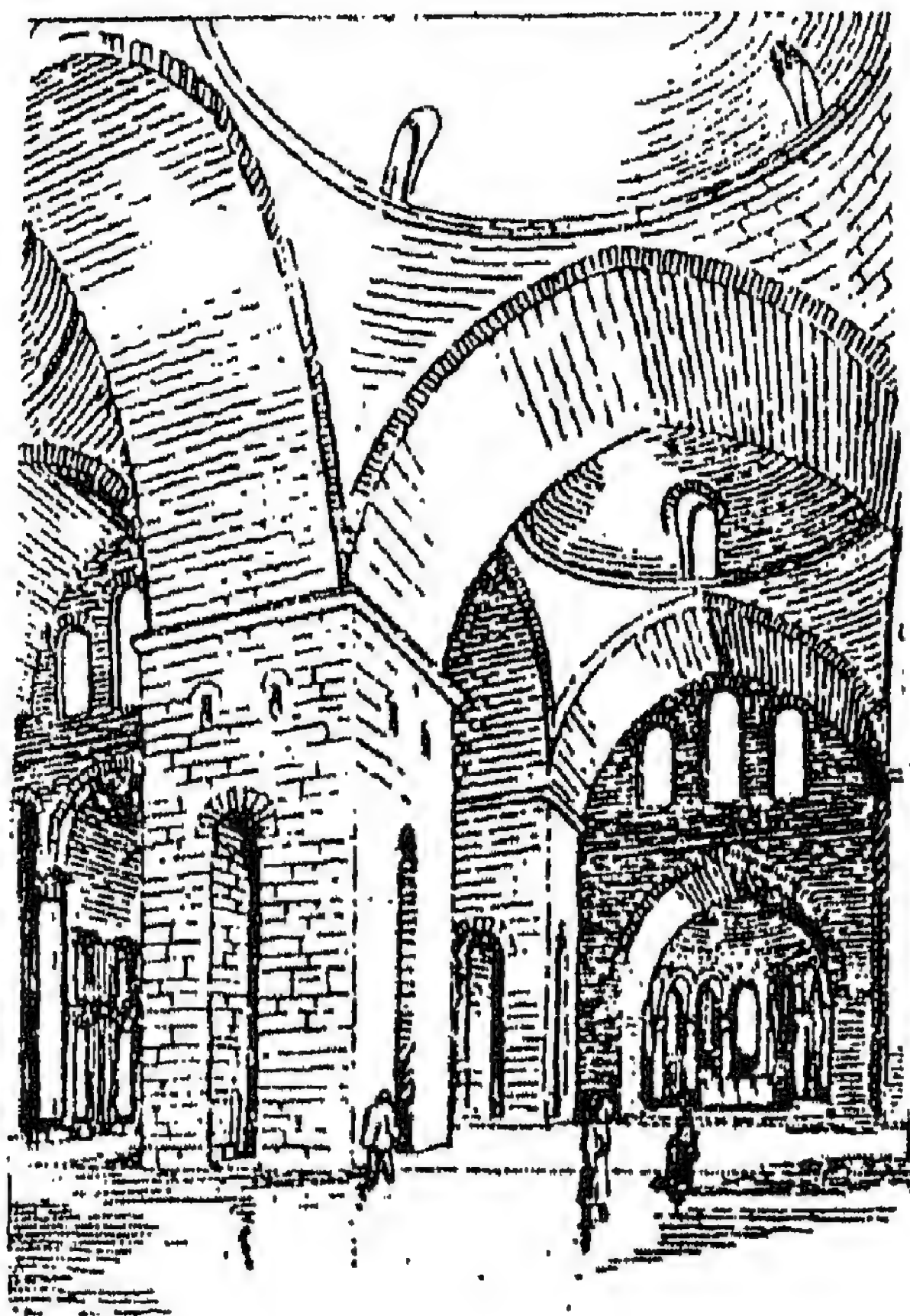
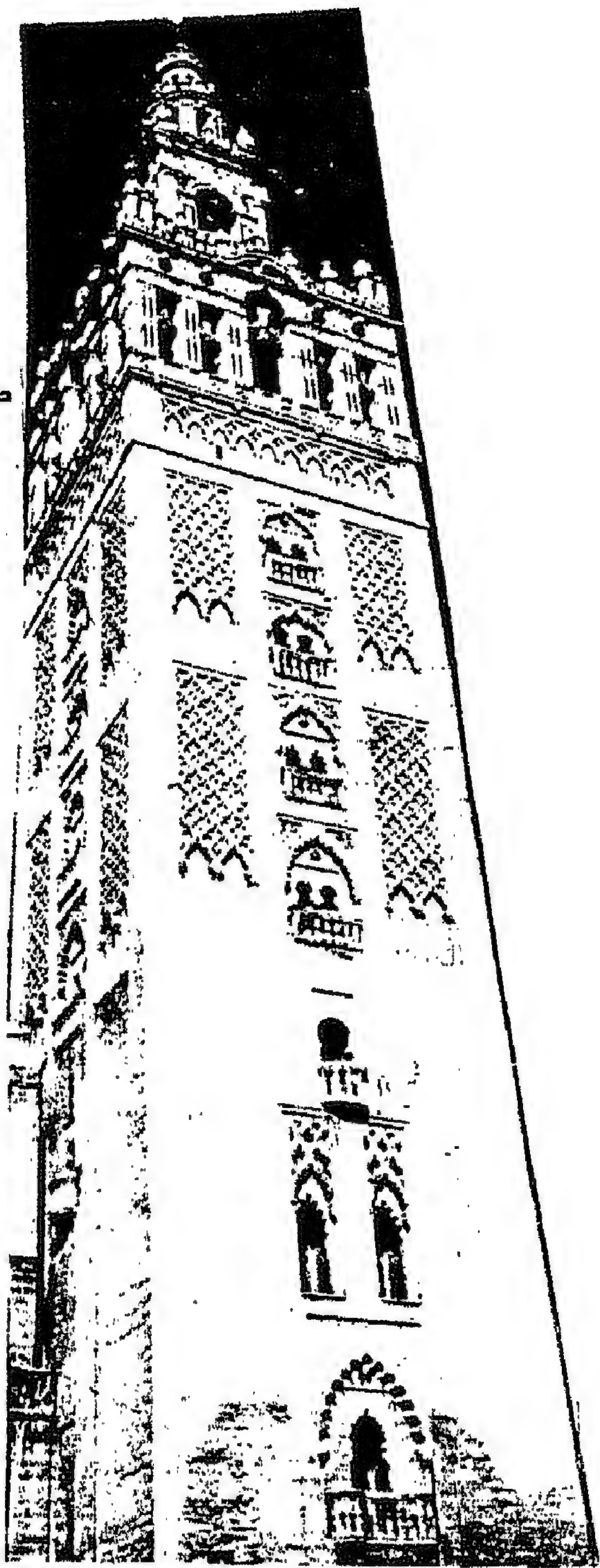


خطيط الكريستو. ي. الكوب، قطع فيه

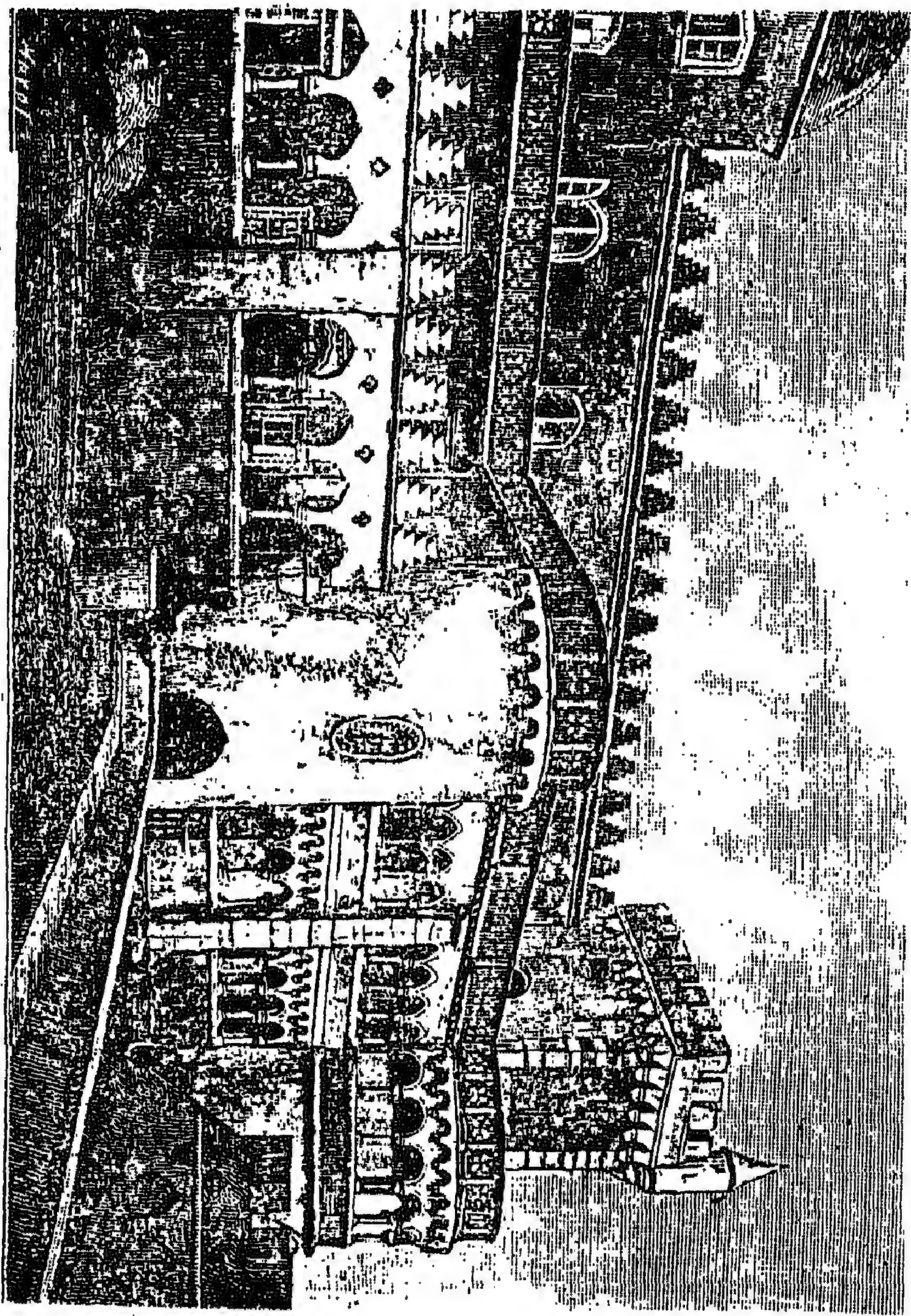


قصر المدجنين بأشبيلية ويمثل كل
عناصر العمارة العربية

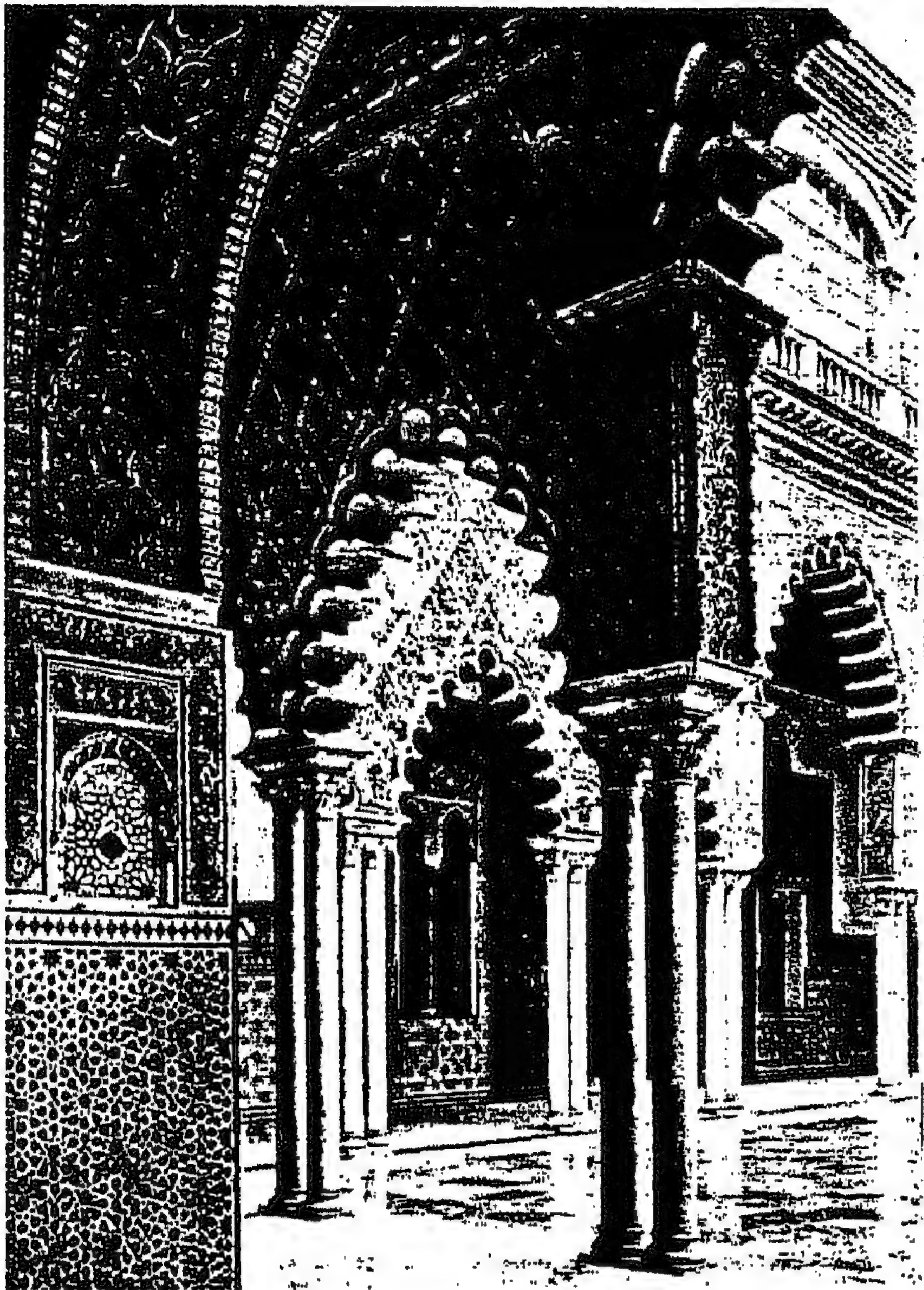
صومعة (مئذنة مسجد اشبيلية الجامع. حولت إلى برج
النواقيس للكاتدرائية وتسمى بالدوارة أو الخير الدا



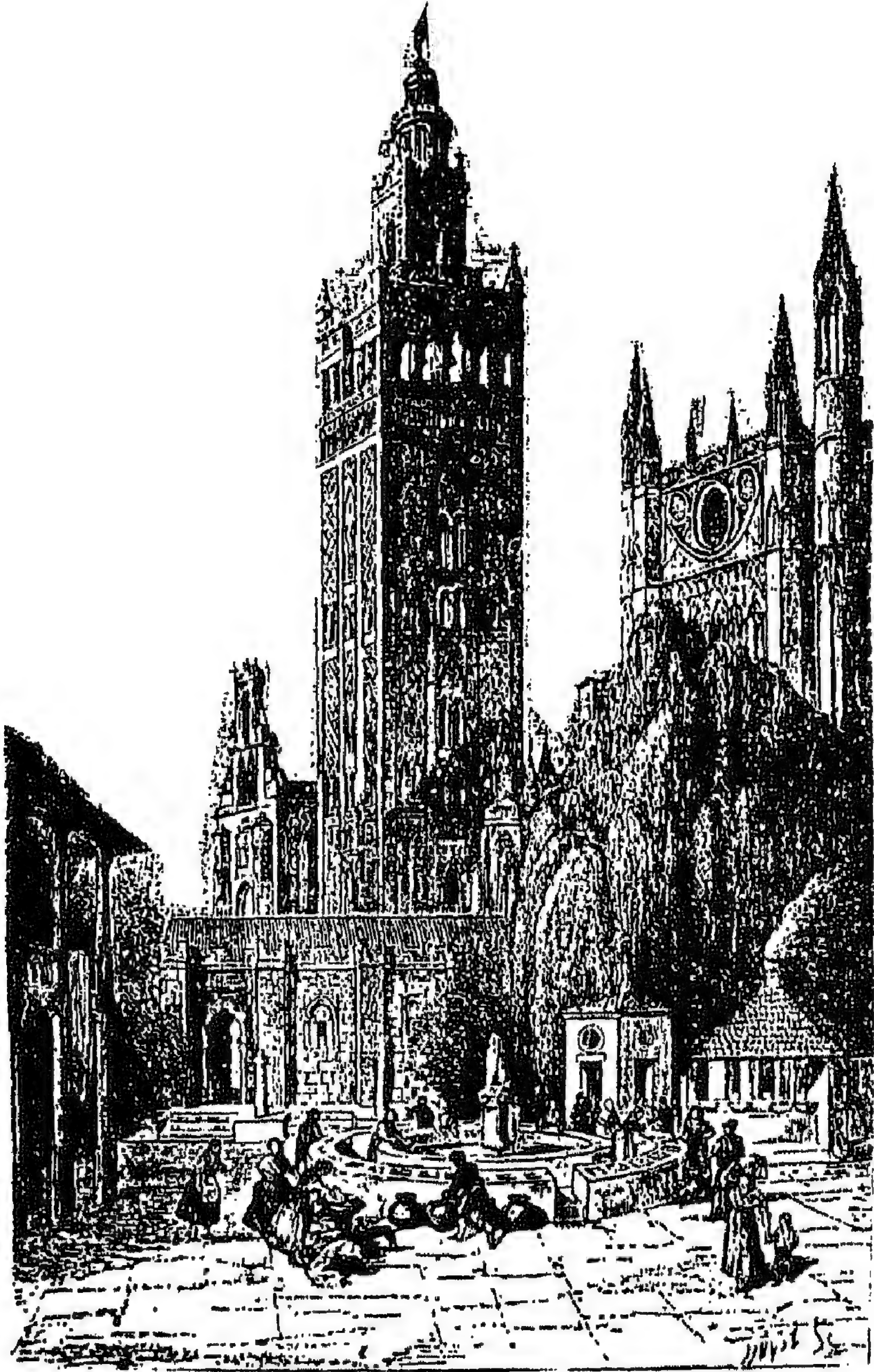
بيريجو (فرنسا): كنيسة سان فرون منظور داخلي بين
العقود المدببة لاسلامية في سنة ١٢٠م.



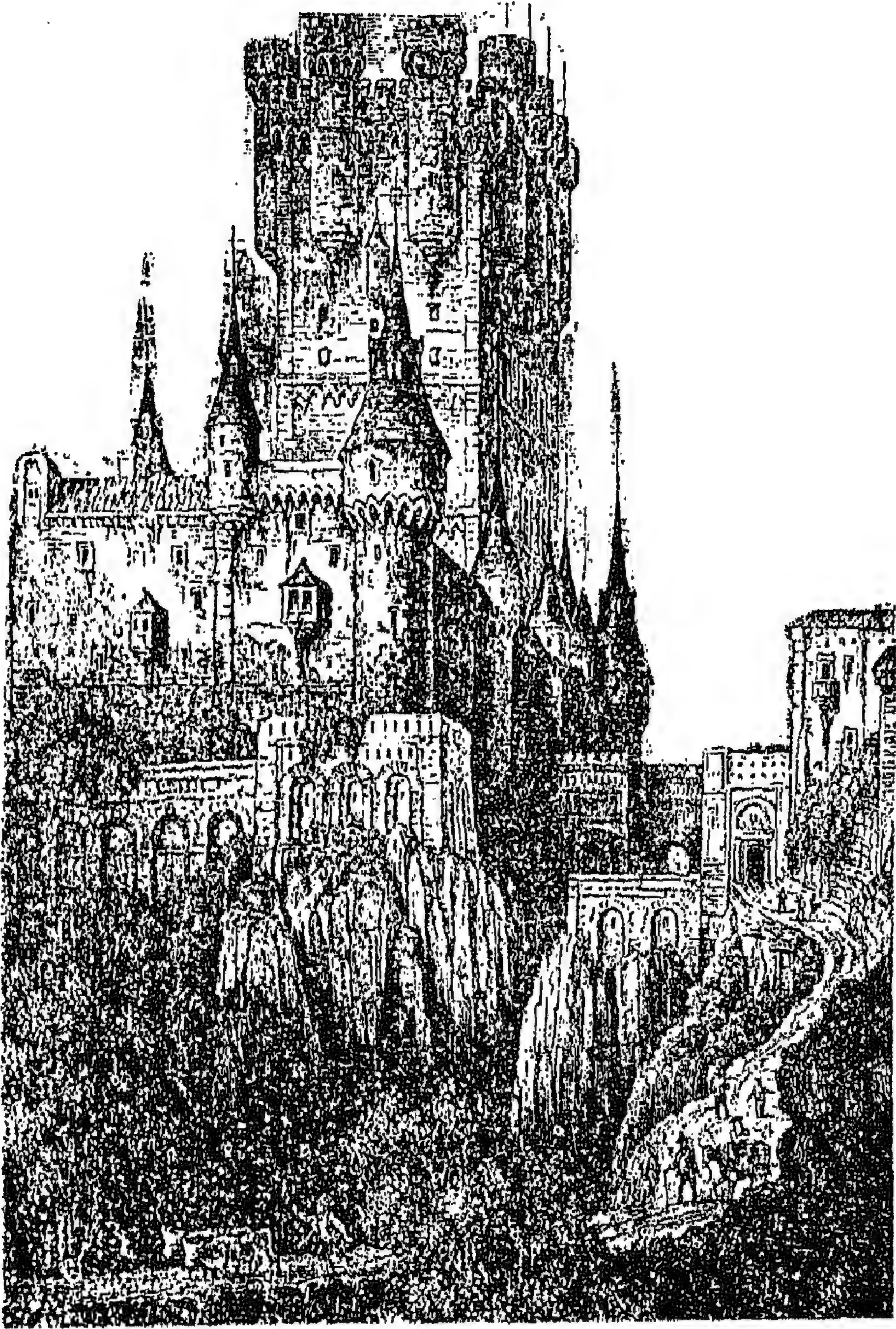
قصر البرتغال تبو فيه ملامح المسارة المربية الإسلامية بوضوح من حيث العقود والبوئك والأعمدة
والشبابيك والأبراج والشرفات وكل العناصر المعمارية



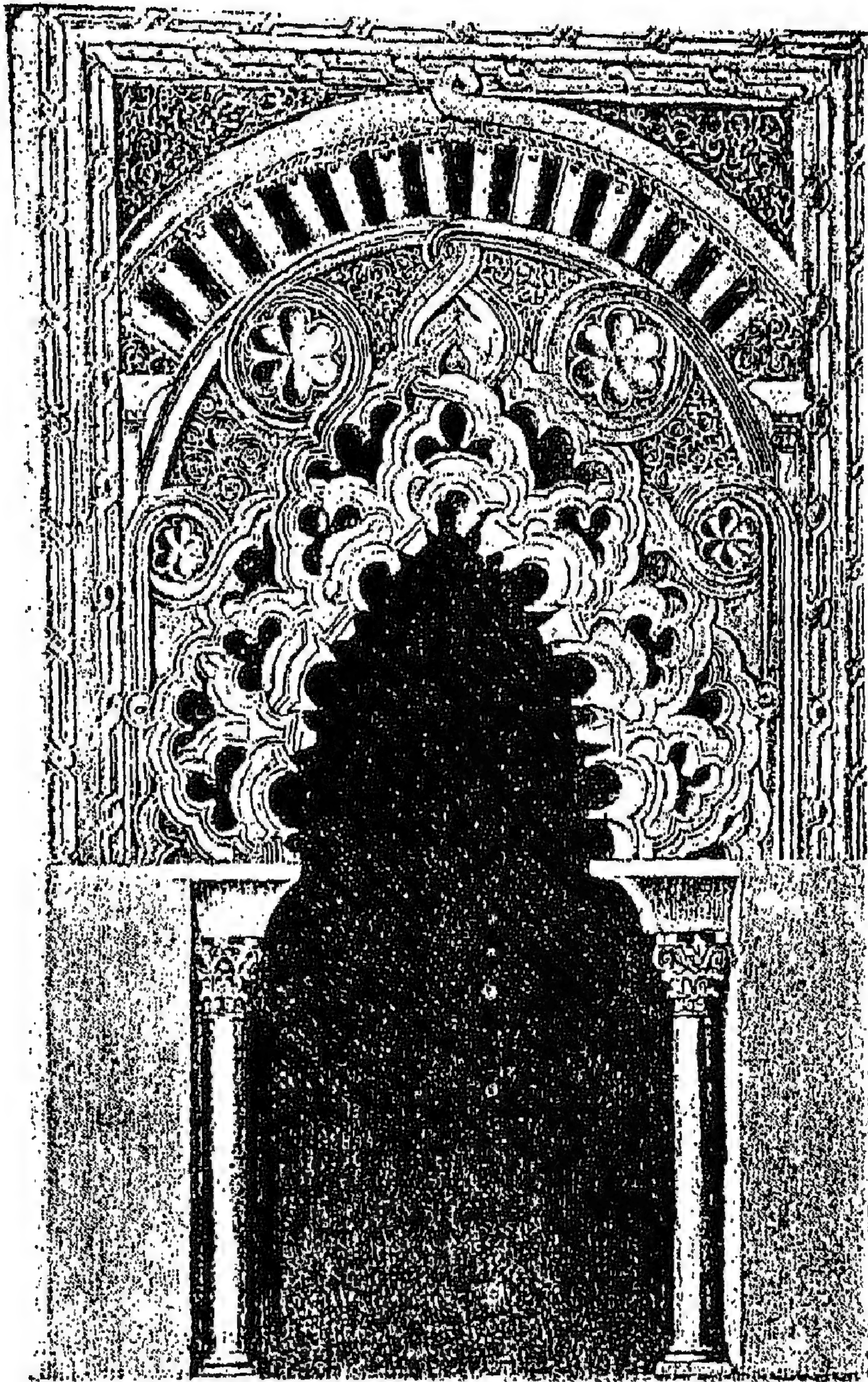
الصحن المعروف بصحن النبات في قصر الكازار بإشبيلية



برج اشبيلية ويلاحظ أن الجزء
الأعلى أضيف بعد الحرب



جانب من قصر شقوبية بأسبانيا وهو على الطراز العربى
الأسباني



عقد من خرف إقصر الجعفرية بسرقة باسبانيا

المراجع العربية والأجنبية

المراجع العربية والأجنبية

١٩٦٩	الفن الإسلامى .دار المعارف. القاهرة	أبو صالح الألفى
	النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة .دار الكتب .	ابن تغرى بردى
١٩٤٢	القاهرة	
١٢٨٤هـ	كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر .بولاق	ابن خلدون
١٩٤٧	قصة الكتابة العربية .دار المعارف. القاهرة	إبراهيم جمعه
	دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى	" "
	مصر فى القرون الخمسة الأولى للسجدة .دار الفكر .	
١٩٦٩	القاهرة	
١٩٤٢	التصوير عند العرب . القاهرة	أحمد تيمور
١٩٦١	مساجد القاهرة ومدارسها .المدخل.ج ١، العصر الفاطمى	د. أحمد فكرى
١٩٦٩	" " " " .المدخل.ج ٢، العصر الأيوبي	" "
١٩٧٠	أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية . مقال	" "
١٩٨٣	التراث العلمى للحضارة الإسلامية .دار المعارف.	د. أحمد فؤاد باشا
١٩٧٢	فى تاريخ المغرب والأندلس . بيروت	د. أحمد م. العبادى
	الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى .ترجمة	آدم ميتز
بدون	محمد عبد الهادى أبو ريدة	
١٩٦٦	الفن الإسلامى . ترجمة أحمد موسى . بيروت	إرنست كونل
	تراث الإسلام . ترجمة د. حسين مؤنس وآخرون ،	أرنولد وآخرون
١٩٣٦	جزءان القاهرة	
١٩٨٦	التجليد الإسلامى . رسالة ماجستير منشورة . بغداد	اعتماد يوسف
	تاريخ المغرب فى العصر الإسلامى .مؤسسة شباب	د. السيد .ع. سالم
١٩٨٤	الجامعات . الإسكندرية	
١٩٨٢	تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس . " " " "	
بدون	دراسات فى تاريخ العرب قبل الإسلام " " " " ج ١	
	مسالك الثقافة الإغريقية إلى الغرب .ترجمة تمام حسان	أوليفرى
١٩٥٧	الأنجلو	
١٩٨٥	فى تراثنا العربى الإسلامى .عالم المعرفة. الكويت	د. توفيق الطويل
	القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية .دار المعارف.	د. ثروت عكاشة
١٩٨١	القاهرة	
١٩٥٥	تراث الإسلام .ترجمة أحمد على . الألف كتاب . النهضة	جب
	أثر الشرق فى الغرب .ترجمة د. فؤاد حسنين .مطبعة	جورج يعقوب
١٩٤٦	مصر	
١٩٤٦	تاريخ المساجد الأثرية	حسن عبد الوهاب
١٩٦٠	مساجد ومعاهد	" " "
	نشأة المساجد ورسالتها	" " "
١٩٧٢	المعالم الأثرية فى البلاد العربية ج ٣ . القاهرة	" " "
١٩٧٩	مدخل إلى الآثار الإسلامية .دار النهضة	د. حسن الباشا
١٩٧٠	القاهرة .تاريخها ، نقوشها ، آثارها .الأهرام . القاهرة	" " وآخرون

١٩٥٨	الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار	د. حسن الباشا
١٩٦٥	الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية	،، ،،
١٩٨٠	العملة وتاريخها . الهيئة العامة للكتاب	د. حسن الشافعى
	الأسلحة المملوكية . رسالة دكتوراه بكلية الآثار جامعة القاهرة	د. حسين عليوة
١٩٧٤		
١٩٨١	المساجد . عالم المعرفة . الكويت	د. حسين مؤنس
١٩٥٩	فجر الأندلس . القاهرة	،، ،،
١٩٣٨	القيمة الفنية للكتابة العربية . القاهرة	جاستون فييت
١٩٦٠	مآثر العرب على الحضارة الأوروبية . الانجلو	جلال مظهر
	العلم القديم والمدنية الحديثة . ترجمة عبد الحميد صبرة . النهضة	جورج سارتون
١٩٥٩		
١٩٥٦	حضارة الإسلام . ترجمة عبد العزيز جاويد . القاهرة	جوستاف جرينباوم
١٩٤٥	حضارة العرب . ترجمة عادل زعتر . ط ١ . الفجالة	جوستاف لوبون
	أوروبا في العصور الوسطى . ترجمة د. عبد الحميد حمدى . إسكندرية	ليفز هـ.و
١٩٥٩		
	الفنون الإسلامية . ترجمة أحمد عيسى	ديماند
١٩٧٨	تاريخ الآثار من أقدم العصور . الهيئة العامة للكتاب	رجب عزت
١٩٤٦	الزخارف الكتابية في الفن الإسلامى . مجلة الكاتب يناير	د. زكى محمد حسن
١٩٤٨	فنون الإسلام . القاهرة	،، ،، ،،
١٩٥٦	أطلس الفنون الزخرفية والتصانير الإسلامية . القاهرة	،، ،، ،،
١٩٣٧	كنوز الفاطميين . القاهرة	،، ،، ،،
١٩٤٨	الفنون الإيرانية في العصر الإسلامى . القاهرة	،، ،، ،،
	مدرسة بغداد في التصوير الإسلامى . مجلة سومر المجلد ١١ - ١	،، ،، ،،
١٩٩٢	تاريخ الزخرفة . مطابع الشروق	سامى رزق وآخرون
١٩٥٧	فضل العرب على الحضارة الأوروبية . القاهرة	د. سعيد عاشور
	شمس الله على الغرب . ترجمة د. فؤاد حسنين	سيجيريد هونكة
١٣٠٩ هـ	خلاصة تاريخ العرب العام . ترجمة على مبارك . القاهرة	سيديو
	الموسيقى العربية . ترجمة عبد الله نعمان . المنشورات العربية	سيمون جارجى
بدون		
	دراسات في تاريخ الخط العربى منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموى . بيروت . دار الكتب الجديد	د. صلاح المنجد
١٩٧٢	التاريخ الأندلسى من الفتح الإسلامى حتى سقوط غرناطة . بيروت	عبدالرحمن الحجى
١٩٧٦		
١٩٦٥	الحلى في التاريخ والفن . دار الفكر . القاهرة	د. عبدالرحمن زكى
١٩٧٥	السيف في العالم الإسلامى . القاهرة	
١٩٦٤	النقود العربية ماضيها وحاضرها . وزارة الثقافة	د. عبدالرحمن فهمى

١٩٩٠	المتاحف . دار الفنون العلمية . الإسكندرية	د. عبد الفتاح غنيمه
١٩٩٣	الفنون التشكيلية والتطبيقية	، ، ،
١٩٩٤	الفن والجمال	، ، ،
١٩٩٠	ميادين الحضارة العربية الإسلامية جـ ١ الإنسانيات	، ، ،
١٩٩٤	ميادين الحضارة العربية الإسلامية جـ ٢ العلوم	، ، ،
	الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية .	عبد الله الجرارى
١٩٧٥	مجلة عالم الفكر . الكويت	
	أثر الأندلس على أوروبا فى مجال النغم والإيقاع .	، ، ،
١٩٨١	مجلة عالم الفكر . الكويت	
١٩٧٧	الحضارة الإسلامية . دار المعارف	على حسن الخربوطلى
	العمارة العربية فى مصر الإسلامية . عصر الولاة .	د. فريد شافعى
١٩٧٠	المجلد الأول . الهيئة العامة للكتاب	
	الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى . مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة	
	مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين الطولونى والفاطمى . مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة . المجلد ٦ جـ ١	
١٩٥٤	الموشحات الأندلسية . سلسلة من كنوزنا	فؤاد رجائى
	تاريخ الموسيقى العربية . ترجمة حسين نصار . الألف كتاب مصر	فارمر (هنرى)
	العمارة فى صدر الإسلام . الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية . مطبعة جامعة القاهرة	د. كمال سامح
١٩٧١	تطور القبة فى العمارة الإسلامية . مجلة كلية الآداب . القاهرة . مايو	
١٩٥٠	الدور والقصور فى العمارة الإسلامية . مجلة المهندسين	
١٩٥٢	عالم العصور الوسطى فى النظم والحضارة . ترجمة جوزيف نسيم	كولتون ج
١٩٨٤	الفن الإسلامى فى أسبانيا . ترجمة لطفى عبد البديع	ماتويل جوميث
١٩٦٨	والسيد عبد العزيز سالم . الدار المصرية للتأليف والترجمة	مورينو
١٩٦٣	قصر الحمراء . وزارة الثقافة	محمد . ع . مرزوقى
١٩٨٥	المصحف الشريف . دراسات تاريخية فنية	
١٩٦٥	الفن الإسلامى . تاريخه وخصائصه . بغداد	
١٩٧٤	الفنون الزخرفية فى العصر العثمانى . الهيئة العامة للكتاب	
١٩٧٢	، ، الإسلامية فى المغرب والأندلس . بيروت	
١٩٧٤	، ، فى مصر قبل الفاطميين . الانجلو	
١٩٦١	الأثار الأندلسية الباقية فى أسبانيا والبرتغال	محمد عبد الله عنان
١٩٥٧	الكتابة العربية عنصر زخرفى . المجلة . القاهرة . فبراير	محمد مصطفى

محمود الحفنى	زرياب . موسيقار الأندلس . انبار المصرية للتأليف والترجمة . اعلام العرب . العدد ٥٤	بدون
.. ..	علم الآلات الموسيقية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	١٩٧١
.. ..	إسحاق الموصلى . الموسيقار القديم . اعلام العرب . العدد ٣٤	
.. ..	أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية . مقال	
	صص ٤٥٣-٤٦٦ . الهيئة المصرية العامة للكتاب	١٩٧٠
د. محمود الجبورى	نشأة الخط العربى وتطوره . بغداد . وزارة الإعلام	١٩٧٤
د. محمد عباس حمودة	دراسات فى علم الكتابة العربية . مكتبة غريب	١٩٧٩
	تاريخ الكتاب الإسلامى . دار الثقافة . القاهرة	١٩٧٩
ول نيرانت	قصة الحضارة . ترجمة محمد بدران وآخرون	١٩٦٥

أهم المراجع الأجنبية

Bernard Lewis	;	The World of Islam "The Man Made Setting Islamic Art and Architecture"	
		By Richard Ettinghausen "Cities and Citizens"	
		by Oleg Graber . Thames and Hudson . London	1976
Creswell K.C	;	A Short Account of Early Muslim Architecture	
		A Pelican Book .	1958
"	"	Early Muslim Architecture . Penguin Books . 2	
		Vols Oxford .	1932
"	"	Muslim Architecture of Egypt . 2 Vols	
		Clarendon Press . Oxford .	1959
David Talbot Rice	;	Islamic Art. Thames and Hudson . London	1980
Herzfeld E	;	Studies in Architecture in Arts Islamica 1 Vol	1942
Dampier	;	A Short History of Science . London	1955
Draper	;	A History of Intellectual Development of Europe . Oxford	1944
Ernst Grube	;	The World of Islam, paul Hamlyn, London	1966
" .. and Others		Architecture of the Islamic World Edited by Goerge Michell . Thames and Hudson . London	1978
Marcais G.	;	L' Art de l' Islam, Larousse, Paris	1946
Martin H.L	;	Art Musulman . Paris	1936
Michael Rogers	;	The Spread of Islam. Elsevier. Phaidon	1976
Richard C.	;	The Arabs Place Under the Sun.	1952
Richmond E	;	Moslem Architecture . London	1936
Terrasse H	;	Islam d' Espagen, plon. Paris	1958
Trend	;	The Legacy of Islam .	1931

رقم الإيداع بدار الكتب

١٩٩٣ / ١٧٢٥

مطابع جامعة المنوفية

هذا الكتاب

أود أن أقول إنى لست من أنصار القسمة للحضارات ، فأنا أعتقد أن هناك سارياً ضخماً للحضارة الإنسانية يحمل الراية - فى كل مرحلة من مراحلها - شعب معين أو مجموعة معينة من الأمم. وكل إنجاز فى هذه الحضارة الإنسانية يحمل فى داخله باقى الإنجازات التى سبقتها منذ فجر التاريخ. صحيح أن الحضارة الأوروبية الأمريكية الآن فى موقع الصدارة والقيادة وما سبقها من حضارات أخرى... كل ذلك ساهم فى توصيل الحضارة الأوروبية إلى ما هى عليه الآن... هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن للحضارة العربية الإسلامية إنجازاتها وإبداعاتها المؤثرة فى مجالات أوروبية كثيرة منها الفنون العربية الإسلامية والعمارة الدينية والدنيوية والصناعات الخزفية الفنية التطبيقية ، التعدين والخشب والخزف والنسيج والسجاد والزجاج... وأيضاً مجالى الموسيقى والغناء وهو ما اقتصرت عليه فى هذا الكتاب ، كواحد من سلسلة التواصل الحضارى. سبقه كتاب تاريخ العلوم عند العرب وأثرها فى الفكر الأوروبى حيث كان للعرب تاريخ مجيد مشرف ، وإن حاول البعض طمس هذا الدور الإنسانى العظيم وتجاهل الإنجازات العربية الإسلامية فى الرياضيات والفيزياء والكيمياء والجيولوجيا والطب والصيدلة والتمريض والبيطرة... فلن يستطيعوا أن ينكروا حقيقة أن العرب هم أول من أعطى للعلوم منهجيتها الحديثة فى أساليب الملاحظة والتجريب والتدقيق ، وكما يقول جورج سارتون: إن أهم الإنجازات العلمية فى العصور الوسطى كانت انبعاث تلك الروح التجريبية التى يعزى الفضل فيها إلى العرب المسلمين.

والكتاب الذى بين أيدينا يطوف فى ميادين العمارة والفنون والموسيقى العربية الإسلامية التى شعت أضواؤها فى الأندلس ، ويبين لنا كيف ولدت العمارة والموسيقى العربية وكيف تطورت إلى أن بلغت الصدارة. ربما لم تبلغه حضارة أخرى فى العصر الوسيط. وكيف كانت العمارة سبباً فى انبثاق حركة التقليد والمحاكاة فى البناء المعمارى مع بداية عصر النهضة. وكيف كانت الموسيقى والآلات وأساليب الغناء والكتب التى ترجمت بداية الطريق لظهور الشعراء والمغنيين الجوالين والتروبادور فى أسبانيا... ولذلك لا نستطيع إلا أن نشيد بالمجهود الرائع الذى قام به المسلمون فى سبيل الأخذ بهذه الميادين التى تركتها الحضارة السابقة على نحو بدائى تهاجر من مكان إلى مكان وتنتقل مع الزمان لكى يهيئ لها الله قوماً. انتقلت الحضارة العربية من المشرق والمغرب إلى الأندلس ومنها إلى الأوروبية المحيطة.

الأمل فى الله أن أكون وضعت لبنة على الطريق لقضية التواصل العرب وأوروبا فى العصر الوسيط...

د. عبد الفتاح